





GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

VINGT-NEUVIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME TRENTE-SIXIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1887
HERVY DEL.

J.-F. MILLET

ET

L'EXPOSITION DE SES ŒUVRES

A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.



La boiteuse Justice se fait attendre; mais, clopin-clopant, elle finit toujours par arriver; la Gloire, déesse au sourire triste, la suit, distribuant sur des tombeaux ses tardives couronnes. Après Delacroix, J.-F. Millet aura son mouvement et les indifférents d'hier l'acclament. On raconte, il est vrai, que certains représentants diplômés du « grand art » protestent contre cette glorification posthume et voudraient maintenir dans leur rigueur les verdicts des anciens jurys. L'histoire de l'art est pleine de ces dénis de justice des artistes, les uns envers les autres; il n'y a pas malheureusement que les chevaliers Adrien van der Werff qui se montrent sévères pour Rembrandt! L'équitable avenir remet chaque chose et chacun en sa place; et tous alors veulent avoir devancé ses arrêts. Nous assistons aujourd'hui à l'inévitable et amusant défilé de ceux qui, oublieux de leurs anciens refus, viennent s'inscrire bruyamment parmi les amis des mauvais jours. A quoi bon récriminer! On a dit, avec une autorité que nous

n'aurions pas, à la première page du catalogue de cette exposition triomphale : « La victoire doit être clémente. » Il nous sera permis du moins de constater que la *Gazette* peut se mêler sans hypocrisie ni remords au cortège du triomphateur. Voici ce qu'elle publiait, dans un de ses premiers numéros, le 15 juin 1859, sous la signature de Paul Mantz : « Les gens d'esprit pourront sourire, les académies pourront se tromper, les indifférents pourront passer sans regarder et sans comprendre; ces moqueries, ces méprises, ces dédains ne changeront rien au résultat définitif; et dans un temps qui viendra bientôt, qui peut-être est déjà venu, M. Millet sera salué comme un maître. » La prophétie s'est réalisée tout entière; les académies se sont trompées, les gens d'esprit ont souri; mais l'œuvre est là, toujours éloquente et décidément magistrale.

L'œuvre est là, disons-nous. Soyons plus exact et mettons, hélas! une partie de l'œuvre. Voici bien l'*Angelus*, la *Gardeuse d'oies*, la *Lessiveuse*, les *Glaneuses*, la *Gardeuse de moutons*, l'*Homme à la houe*, le *Rouet*, le *Berger au parc la nuit*, la *Becquée*... Mais où sont le *Paysan greffant un arbre*, la *Tonte des moutons*, la *Femme veillant son enfant*, les *Planteurs de pommes de terre*, la grande *Tondeuse* de 1860, et tant d'autres pages maîtresses? La plupart ont passé l'Océan, ravies par l'heureux pays des dollars où notre collaborateur M. Durand-Gréville les a vues récemment, brillantes d'une pure splendeur. Il en a été de ces précieux tableaux comme de tant de Rousseau et de Corot que nous aurions pu avoir pour un morceau de pain, que nous ne sommes plus assez riches pour acheter et qui manqueront à jamais dans la grande Salle de l'art moderne enfin ouverte au Louvre. Si du moins nous savions saisir les occasions offertes de réparer en partie les fautes du passé... Mais on a le droit d'écrire que les commissions ou les fonctionnaires compétents ne paraissent pas avoir à cet égard le sentiment de leur devoir et de leur responsabilité. N'est-ce pas l'an dernier, et à cette même époque, qu'au moment précis où l'on trouvait près de cinquante mille francs pour l'achat de quelques morceaux pris parmi les plus faibles et les moins achevés du regretté de Neuville, on laissait adjuger à un étranger, pour une somme de beaucoup inférieure et relativement minime, le *Pont de Mantes*, un des plus fins chefs-d'œuvre de Corot, l'un de ceux que le Louvre aurait dû rechercher et pour sa valeur propre et pour l'intérêt documentaire qu'il présentera un jour dans l'histoire de notre école et de son évolution du sombre au clair... Ah! recommandons à la piété et au patriotisme des amateurs éclairés les destinées du Louvre, car en

vérité l'administration ne s'en préoccupe pas assez ou les entend bien mal. — Cela dit, et il est bon de le répéter souvent, revenons à cette exposition incomplète, mais suffisante pour se former une juste idée de l'homme et de l'artiste.

I.

On y est à peine entré qu'on se sent en présence de *quelqu'un*. Jamais les liens vivants qui unissent l'œuvre à l'homme et le talent à l'âme, comme la chair à la peau, ne se sont révélés avec une plus intime évidence. Avant qu'on ait pensé à s'informer de ses moyens, à analyser ses procédés préférés, à suivre l'allure habituelle de sa main, on est déjà pénétré de sa pensée, conduit comme par l'entretien d'une parole grave, un peu lente, tranquille et émue, pleine de certitude, de tendresse et d'autorité. « Malheur, disait-il un jour, à l'artiste qui montre son talent avant son œuvre. Il serait bien plaisant que le poignet marchât le premier. » Et chacune de ses œuvres révèle bien en effet l'accord constant de sa pensée toujours virile, de sa volonté toujours présente, de son émotion toujours sincère. Avec de pareils documents, on pourrait écrire, sans crainte de se tromper, la biographie morale d'un homme. Mais nous avons en outre cet ensemble unique de renseignements directs, de témoignages et de confidences pieusement recueillis par le fidèle Sensier et publiés par notre confrère M. Paul Mantz dans un beau volume édité chez Quantin [1]. — Sans entrer dans les détails déjà connus, ni recommencer une biographie écrite ici même, en 1875, nous voudrions marquer en quelques traits les origines morales de cet homme, ce qui a *déterminé* l'œuvre qui nous occupe.

Millet est Normand, comme Corneille et Poussin. Il naquit dans un village, près de la mer, en pleins champs. Son enfance et son adolescence s'y passèrent en face des grands horizons, tout près de la nature, dans un milieu familial très humble, très simple et très pur, où la vie morale paraît avoir été singulièrement intense. Une grand'mère chrétienne austère et fervente, de grand caractère et d'ardente piété, sorte de Mère Angélique campagnarde, — un grand-oncle, Charles Millet, prêtre du diocèse d'Avranches, sans cure depuis la Révolution, qui consacrait sa vie à l'instruction des enfants du

1. La *Vie et l'Œuvre de Jean-François Millet*, par Alfred Sensier, manuscrit publié par M. Paul Mantz. Paris, Quantin, 1881, in-4°.

village, à de bonnes œuvres et à des travaux d'agriculture, laboureur en soutane et en sabots que le petit Jean-François escortait fidèlement et qu'il revoyait dans ses souvenirs « lisant son bréviaire sur les hauts champs qui dominent la mer », — un père, enfin, cultivateur instruit, « maître de chapelle » de la paroisse où il avait organisé un choral, très doué pour la musique, capable de noter de sa main une série de chants religieux conservés par son fils et qu'on eût dits « d'un scribe du xive siècle », vaguement porté aussi vers le dessin et le modelage, s'essayant quelquefois à pétrir dans un tas de glaise des formes d'animaux ou à tailler avec le bout de son couteau de grossières sculptures dans les vieilles portes de la ferme... : voilà les premières influences, qui avec la grande nature toujours présente et toujours agissante, façonnèrent l'âme du futur peintre de Barbizon. Quand il remontait à ses souvenirs d'enfant, qu'il y évoquait ces lointaines images à jamais gravées au cœur de tout homme et qui ressortent plus vives à mesure que l'âge avance, comme une écriture de palimpseste sous les surcharges de la vie, il y trouvait d'abord cette grand'mère, dont il se rappelait les paroles un matin qu'elle venait le tirer de son lit : « Réveille-toi, mon petit François; il y a longtemps que les oiseaux chantent la gloire du bon Dieu! » — Il avait conservé quelques lettres d'elle, qu'on dirait écrites de Port Royal. — Ce qu'il voyait encore, quand il fermait les yeux pour regarder en dedans, c'était l'intérieur paternel, où parents et amis se réunissaient tous les dimanches après la messe et souvent le soir à la veillée; de son lit, il entendait les voix des gens qui causaient dans la chambre, le ronflement du rouet de la tante Jeanne et de Colombe Gamache, fileuse de son état, occupées à carder et à filer de la laine près de la grande armoire de couleur brune et luisante où se jouaient les reflets; c'étaient ensuite d'interminables promenades avec son oncle sur la falaise, dans les champs avec son père qui s'arrêtait quelquefois pour contempler en silence puis disait : « Vois donc comme cela est beau; vois comme cet arbre est grand et bien fait. »

Plus tard, un jeune vicaire voulut lui apprendre le latin; il y fit de rapides progrès et commença la lecture des *Géorgiques* dans une vieille traduction de l'abbé Desfontaines; un vers surtout le plongeait dans d'infinies rêveries : « C'est l'heure où les grandes ombres descendent sur la plaine... » Il en vint à lire Virgile, comme la Bible, dans le texte latin, et ce furent là, jusqu'à sa mort, ses lectures préférées. Il y joignit Homère (dans la traduction), Montaigne, Bernard Palissy, les *Lettres* de Poussin. Il fut toujours grand liseur. Chez sa

grand'mère et son oncle le prêtre, il avait déjà trouvé tout une bibliothèque; la *Vie des saints*, l'*Introduction à la vie dévote* de saint



PAYSANNE SE REPOSANT AU PIED D'UNE MEULE, PAR J.-F. MILLET.

(Dessin de la collection de M. Henri Rouart.)

François de Sales (que sa grand'mère et marraine lui avait donné comme patron), les *Confessions* de saint Augustin, les *Lettres* de saint Jérôme, Nicole, Pascal et Bossuet. Un jour, un professeur du lycée

de Versailles, venu en vacances dans le pays, le poussa sur ses lectures; il resta confondu de tout ce qu'il découvrit chez ce petit paysan et il disait le soir en rentrant, dans son langage de littérateur, qu'il avait rencontré « un enfant dont l'âme était aussi charmante que la poésie elle-même ».

Tels furent les origines et le milieu; il y resta jusqu'à près de vingt ans, c'est-à-dire que son corps, son esprit et son cœur, si bien disposés par l'hérédité, eurent le temps d'y recevoir des empreintes définitives. Il n'avait jamais rêvé d'autres aventures; il pensait vivre et mourir comme son père, dans la sécurité des horizons familiers et aimés. Une fois qu'il avait été emmené par le vicaire qui lui donnait des leçons dans un village voisin, il ne prit jamais son parti de cet exil et, grâce à l'intervention de la grand'mère, il obtint de rentrer au pays. Pourtant ses instincts de peintre s'éveillaient peu à peu et commençaient à parler clairement. Il avait d'abord copié les gravures de la vieille Bible de famille; puis il avait pris pour thème l'étable, le champ de pommiers devant la maison, un vieillard qui rentrait de la messe, plié en deux, noué par l'âge et les douleurs, — et dont toute la famille reconnut la silhouette dessinée au charbon. On commençait à s'inquiéter de cette vocation; et un jour qu'il avait achevé deux dessins représentant, l'un deux bergers en sabots jouant de la flûte au pied d'un arbre dans le champ du père Millet, l'autre un paysan portant par une nuit étoilée un sac de pain à un pauvre homme, avec une légende empruntée à la Bible latine, le père tint un conseil de famille et il fut décidé qu'on irait, à Cherbourg, consulter M. du Mouchel, pour savoir si « Jean-François avait vraiment des dispositions dans ce métier pour y gagner sa vie ». Y gagner sa vie! le pauvre homme ne le sut guère, mais le père eut raison tout de même de conduire son garçon chez M. du Mouchel.

On sait la suite : la pension accordée sur la demande de Langlois, peintre de Cherbourg, par le conseil général, l'arrivée à Paris, les premières impressions si tristes dans la ville grise, dans l'énorme prison de pierre; l'entrée dans l'atelier de Delaroche. Ce n'était pas la sympathie ni l'admiration qui le poussaient chez ce maître, oh non! Il avait vu quelques œuvres de lui au Musée; il leur avait trouvé l'air de « grandes vignettes, d'effets de théâtre sans véritable émotion ». Mais c'est à lui qu'on l'avait adressé. Chez qui fût-il allé, d'ailleurs? chez Picot? chez Hersent? chez Drolling? chez Abel de Pujol? chez Léon Coignet? Il ne les connaissait même pas de nom. Que savait-il de l'art, de l'école contemporaine, de la mode, de



BUCHERONNE ET BUCHERONS, PAR J.-F. MILLET.

(Dessin de la collection de M. Henri Rouart.)

l'esthétique? Il arrivait de son village; il n'avait lu que des choses anciennes et sérieuses, regardé que des choses éternelles, la nature toute nue dont il ne se doutait pas encore qu'elle était la maîtresse des maîtres, fréquenté que des gens simples. Il eût été bien embarrassé de définir les vagues instincts qu'il avait senti s'éveiller en lui, de dire où le conduisaient les voix intérieures dont il avait entendu au fond de son cœur, au double contact de la nature et de ses lectures, l'appel puissant et doux.

Il s'en fallut de bien peu que la vie, cette grande gâcheuse, ne fit de cet enfant, si merveilleusement préparé pour être le peintre des paysans et de la terre, un simple fabricant de peintures plus ou moins bonnes, un faiseur quelconque de pastiches, comme nous en aurons toujours trop. Il avait quitté l'atelier de Delaroche, allait faire de l'académie chez Suisse et chez Boudin, passait ses soirées à la Bibliothèque Sainte-Geneviève où il lut tout Vasari (!), ce qu'il put trouver sur Dürer, Vinci, Michel-Ange et la correspondance de Poussin. Comme les bibliothécaires l'intimidaient, il s'était fait accompagner d'abord par un camarade, Marolle, enfant de Paris et débrouillard, qui s'était pris d'amitié pour lui. A l'atelier, on l'avait surnommé « le sauvage ». — Il allait aussi au Louvre : Beato Angelico, Michel-Ange et Poussin furent ses trois grandes admirations. « Je pourrais passer, a-t-il écrit, ma vie face à face avec l'œuvre de Poussin, que je n'en serais jamais rassasié. » Il regardait beaucoup; mais il copiait peu et resta toujours incapable de ce travail. On a montré à son exposition un dessin, de cette époque, d'après la *Sainte Famille* de François Ier; ce n'est qu'un travail d'élève appliqué, sans doute un *devoir* pour Delaroche. Un autre jour, après de longues heures de contemplation, il ébaucha rapidement une esquisse du *Concert champêtre;*... mais il n'eut jamais de tête-à-tête décisif qu'avec son grand ami Poussin. Quant à Boucher, dont on a prétendu qu'il subit l'influence, il le traitait, fort durement, dans son carnet, de simple « pornographe ».

Il fallait vivre; quand il avait parlé de peindre des « gens qui moissonnent et qui ont de belles attitudes », on lui avait démontré que ces choses-là n'avaient pas cours sur le marché ; il fit des pastiches qu'on portait chez les marchands et qui se vendirent jusqu'à vingt francs, et aussi des portraits, à cinq francs l'un dans l'autre. Bien qu'il mangeât à peu près tous les jours, même depuis que la pension avait été supprimée par le conseil général, partisan de la politique des économies, il revint dans sa chère Normandie.

La vraie personnalité de Millet était encore loin d'être débrouillée : il avait vingt-quatre ans et ne se rendait pas compte de la contradic-



ENTRÉE DE LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU, A BARBIZON. — EFFET DE NEIGE.

(Dessin de J.-F. Millet, appartenant à M. Henri Rouart.)

tion douloureuse qui s'établissait entre les aspirations profondes de son cœur, et les conseils des maîtres rencontrés à Paris, l'éclectisme

banal de l'esthétique régnante, les exigences de la mode. Autant qu'on en peut juger par les quelques morceaux conservés de cette époque, il fut successivement influencé par Ribera (*Portrait de vieille femme en bonnet blanc*), par Diaz et par Delacroix, mais surtout par Diaz. Il est désireux d'apprendre les belles méthodes ; il y apporte une application un peu lourde et massive, le goût de la matière abondante et des empâtements comme on les aimait alors dans la jeune école, plus de volonté que d'entrain véritable et de réflexion que de souplesse. On peut voir dans le *Portrait de Mlle Feuardent*, cité comme la caractéristique de sa *manière fleurie*, que même le sourire chez lui ne fut jamais frivole et qu'il n'était décidément pas destiné à mourir dans la peau d'un simple virtuose. Les portraits de son beau-frère, d'une jeune fille en bandeaux plats, surtout celui de sa première femme si plein de saveur, sont déjà, en dépit des influences subies que revèle encore la facture, très personnels par le grand sérieux de l'observation, la recherche du caractère et d'un arrangement un peu laborieux mais original et voulu.

Pendant ces années d'apprentissage, coupées de retours à Paris, de voyages en Normandie, de séjours à Cherbourg et au Havre, il peint, parmi beaucoup de portraits, des sujets bibliques, l'*Offrande à Pan* (du Musée de Montpellier), une *Senora en costume de soie rose et blanc*, nonchalamment étendue sur un canapé que lui avait tout spécialement commandée un capitaine au long cours (Millet paraît avoir eu à cette époque un brillant succès dans le corps de marine du Havre), une *Tentation de saint Hilarion* qui rappelle Tassaërt, etc... etc. ; mais on voit dès lors çà et là mentionnés des *Enfants dénichant des nids*, une *Vieille femme revenant de faire du bois*, une *Veillée*, des *Moissonneurs*. C'est le véritable Millet qui se dégage ; il revient à ses premières amours, il commence à comprendre ce qu'il ne faut plus faire et à entrevoir la route définitive où il doit s'engager. En même temps, ses dessins prennent une allure de plus en plus synthétique et magistrale ; enfin en 1848, après avoir fait successivement le *Vanneur*, des *Faneurs et faneuses se reposant près d'une meule de foin*, et une *Paysanne assise* pour laquelle il était allé chercher des notes sur le bord de la Seine « après Saint-Ouen », il déclare que ce qu'il lui faut « ce ne sont pas des faubouriennes, mais des femmes du terroir » ; il quitte Paris où la vie est trop dure et trop triste, il part pour Barbizon et redevient paysan.

Le voilà de nouveau en présence de la nature ; il y retourne, avec les impressions toujours vives de son enfance, mûries par une expé-

rience mélancolique de la vie; il s'établit avec sa famille, déjà nombreuse, dans une chaumière qui lui rappelle la ferme paternelle; il reprend possession de lui-même. « Si vous voyiez comme la forêt est belle, écrit-il à son ami Sensier... J'en reviens à chaque fois écrasé. C'est d'un calme, d'une grandeur épouvantables... Je ne sais pas ce que ces gueux d'arbres se disent entre eux, mais ils se disent quelque chose que nous n'entendons pas, parce que nous ne parlons pas la même langue : voilà tout! Je crois seulement qu'ils ne font pas de calembours. » — On fait trop de calembours à Paris, et il y revenait le moins souvent possible. On lit, dans une autre lettre encore inédite qu'il adressait à un ami, M. Berger [1] : « C'est toujours un grand embêtement pour moi d'aller à Paris; j'aime mieux les promenades que je fais après mon travail, dans la plaine ou dans la forêt, que celles qu'on est forcé de faire sur votre bitume ou même sur votre macadam. J'aime mieux voir les paysans et les paysannes travaillant dans la plaine, y gardant leurs vaches et leurs moutons, et les bûcherons dans la forêt (car il y en a malheureusement dans ce moment-ci) que toutes les têtes à lavement de vos commissaires-priseurs et autres... Oui, mon pauvre Berger, on nous abat un morceau de forêt dans la partie intitulée Bas-Bréau. L'administration le veut; qu'elle soit obéie! A une certaine distance, on n'entend plus que le retentissement des coups de hache et le patatras de la chute des arbres... »

C'est de la contemplation journalière et religieuse de la nature par cette âme sérieuse, vaillante, simple et réfléchie que l'œuvre va naître, logiquement pourrait-on dire, page à page, marquée au coin de ce caractère de conviction, de volonté sans défaillance, de sincérité et de nécessité qui consacre toutes les créations de l'esprit humain destinées à durer et qui ajoute un rayon moral à la beauté pittoresque et plastique.

II.

Nous commençons, par bonheur, à nous débarrasser de l'encombrante terminologie qui pendant trop longtemps a envenimé les querelles, embrouillé les questions d'art et fait dépenser, de part et d'autre, tant d'inutile éloquence. Les mots de réalisme, de naturalisme, d'idéalisme n'exercent plus sur les esprits leur stérilisant despotisme.

1. Lettre communiquée par M. C., Inspecteur des forêts, à Alençon.

On eût plutôt rendu justice à l'œuvre de Millet, on l'eût mieux comprise et aimée, si on l'eût abordée d'un esprit plus libre et sans les préoccupations d'esthétique militante qui n'ont pas moins égaré souvent ses admirateurs que ses adversaires. — Essayons de définir, comme il l'eût voulu lui-même, le but qu'il s'est proposé.

« Quand Poussin envoie son tableau de la *Manne* à M. de Chantelou, écrivait-il dans une note rédigée pour son ami Sensier, il ne lui dit point : Voyez la belle pâte, voyez comme c'est crâne, voyez comme c'est troussé! ni aucune des choses de ce genre auxquelles tant de peintres paraissent attacher du prix et je ne sais pourquoi. Il dit : Si vous vous souvenez de la lettre que je vous écrivis touchant le mouvement des figures que je vous promettais d'y faire et que tout ensemble vous considériez le tableau, je crois que facilement vous reconnaîtrez quelles sont celles qui languissent, celles qui ont pitié, celles qui font action de charité... » Il nous avertit par là que la beauté propre de la pratique, l'éloquence persuasive d'un pinceau bien manié n'avaient de prix à ses yeux que dans la mesure où elles servaient à une fin qui leur fût supérieure. Il ajoutait ailleurs : « Rien ne compte que ce qui est fondamental. Quand un tailleur essaye un paletot, il se recule jusqu'à la distance qui lui permet de bien juger la tournure... Celui qui se contenterait de faire de belles boutonnières sur un paletot mal tourné, n'en aurait pas moins fait une besogne pitoyable. » Ailleurs encore : « Je tâche de faire que les choses n'aient pas l'air d'être amalgamées au hasard et pour l'occasion, mais qu'elles aient entre elles une liaison indispensable et forcée... Une œuvre doit être tout d'une pièce. Gens et choses doivent toujours être là pour une fin. Je désire de mettre pleinement ce qui est nécessaire, mais je professe la plus grande horreur pour les inutilités si brillantes qu'elles soient... »

Ces pensées, sur lesquelles le maître revenait avec un infatigable insistance, sont bonnes à recueillir. Elles n'avaient rien d'un commentaire fait après coup et pour les besoins de la cause ; rapprochées de son œuvre, elles apparaissent comme l'expression réfléchie de ce qu'il a voulu faire et, l'on peut ajouter, de ce qu'il a fait. Comme Poussin, dont il ne faut pas craindre ici de ramener souvent le nom, Millet compose fortement ses tableaux, c'est-à-dire qu'il en coordonne toutes les parties sous la discipline d'une idée maîtresse ; il veut que chaque détail concourre à un ensemble prémédité, il sacrifie résolument tout ce qui pourrait détourner l'attention, nuire à la mise en valeur du caractère. Par là, il reste dans la pure tradition clas-



ÉTUDE POUR LES « GLANEUSES », PAR J.-F. MILLET.
(Dessin de la collection de M. le comte Doria.)

sique et française, au sens où le XVIIe siècle l'entendait. Des *Bergers d'Arcadie* à l'*Angelus*, de la *Terre promise* ou du *Déluge* aux *Glaneuses* ou à l'*Homme à la houe*, oui, l'*Homme à la houe*, le choix des sujets, la nuance de la sensibilité, la palette ont été renouvelés, mais la méthode est au fond la même; l'esprit qui a conçu et réglé la mise en scène du drame a moins changé que le spectacle lui-même. De même quand il accrochait dans son atelier les moulages des métopes du Parthénon, que leur demandait-il? sinon quelques profondes consultations sur une libre, large et vivante interprétation de la nature hardiment simplifiée sous la dictée d'une idée directrice ou d'un sentiment ému?... Aussi quelle qu'ait été son intimité avec la nature, si longues qu'aient été ses muettes contemplations, si ardentes qu'aient pu être ses interrogations dans leur ininterrompu tête-à-tête, Millet n'a jamais *fait le morceau;* il est probable même qu'il n'a presque jamais travaillé d'*après nature;* il n'a pas voulu lutter de virtuosité ou de rendu avec elle et on a été en droit de lui reprocher, en dépit de quelques natures mortes charmantes, d'avoir peint trop souvent la terre et les étoffes, le fer et le bois, les chairs et les cailloux d'une même touche un peu monotone et cotonneuse. Il vivait de la vie même de ses modèles; il était imprégné et comme saturé de réalité; il l'aimait certes et en jouissait pour elle-même, il en renouvelait sans cesse la sensation par un commerce assidu, mais à mesure que ses apparences formelles entraient par ses yeux dans son cerveau et s'emmagasinaient dans sa mémoire, elles s'y subordonnaient à des groupes et à un ensemble préexistant dont sa pensée et la nuance de son émotion constituaient le mode et l'unité.

Par là, il était décorateur, au sens absolu du mot, et idéaliste, — non pas à la manière des néo-classiques formalistes épris de la « beauté suprême » réduite en formules et à qui Delacroix [1] reprochait de ramener, par grand amour de l'*idéal*, une tête de nègre au profil d'Antinoüs, — mais à la manière de tous les maîtres qui ont caractérisé plus particulièrement un des aspects du monde physique et moral et se sont emparés de la réalité au profit de leur amour et

1. Nous craignons d'abuser des citations. Mais qu'on relise la belle lettre que Millet écrivait à Sensier le 21 octobre 1854 en revenant de l'exposition de Delacroix. Il disait, en parlant des adversaires (artistes) de Delacroix : « Ces gens-là sentent bien qu'ils n'ont pas produit pour tout de bon, car avoir fait plus ou moins de choses qui ne disent rien, ce n'est point avoir produit. Il n'y a production qu'où il y a expression... » Ceci pourrait s'appliquer à quelques-uns de ceux qui nient encore le génie de Millet.



J. F. Millet pinx.

LA VEILLÉE

(Collection de M. Tabourier)

de leur rêve. — Millet pensait, en pur *classique*, que la dépendance mutuelle, la convenance réciproque de toutes les parties d'une œuvre est un des éléments de la beauté. « Quel est le plus beau d'un arbre droit ou d'un arbre tortu? celui qui est le mieux en situation. » Et il disait encore : « Ce n'est pas tant les choses représentées qui font le beau que le besoin qu'on a de les représenter. Point d'atténuation dans les caractères. Qu'Alcibiade soit Alcibiade et Socrate Socrate. On peut dire que tout est beau pourvu que cela arrive en son temps et en sa place. » Et quand, le cœur plein de compassion pour les pauvres gens péniblement courbés sur la terre qu'ils fouillent et retournent sans cesse, mais aussi plein d'admiration pour la grandeur de la vie rustique et la beauté de la création, il voulait dire ses impressions dans sa langue de peintre, il ne se croyait pas tenu de « redresser les nez » et d'embellir les visages où bien souvent l'on chercherait en vain le rayon d'une pensée et le reflet d'une âme; mais il disait, avec quelle émotion persuasive! la splendeur du ciel qui les enveloppe de son aménité; il montrait comment ils participent sans en avoir conscience de la magnificence du spectacle; il grandissait leurs silhouettes, il en faisait les héros, autant que les martyrs, de l'éternel labeur.

Dans chacun de ses tableaux, il semble avoir voulu fixer d'une manière définitive un des caractères essentiels, une des allures habituelles de ces paysans qu'il aimait et en même temps de la terre qui les porte, à laquelle ils appartiennent, comme la machine à l'usine, et dont ils sont comme des morceaux animés. On dirait autant de chants d'un même poème, des *Géorgiques* d'après le christianisme, sans invocation à la blonde Cérès, à Palès, déesse des troupeaux, aux nymphes familières, portant au frontispice, au lieu du « *Fortunatos nimium* », la tragique parole biblique : « Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front ».

On a trop insisté d'ailleurs, sur la tristesse habituelle de son inspiration. Certes, comme il l'écrivait en réponse à ses critiques, ce n'est pas le côté joyeux qui lui apparaît. « Je ne sais où il est, je ne l'ai jamais vu. Ce que je connais de plus gai, c'est le calme et le silence dont on jouit délicieusement. » Niera-t-on qu'il ait exprimé ce calme et ce silence, et que la sérénité des blondes matinées, la gloire flamboyante des midis, la solennité grave et douce, l'apaisement délicieux des crépuscules ou des nuits aient passé dans son œuvre? Il est un vers de la *Légende des siècles* qui m'est revenu bien souvent à la mémoire, comme à notre confrère M. Philippe Burty, pendant

que j'étudiais ces tableaux pénétrés de toutes les voix de la nature :

Une immense bonté tombait du firmament !

Et la paix des humbles intérieurs, l'intimité des veillées silencieuses, la tendresse maternelle pour les *petiots*, qui donc les a jamais plus profondément senties sans le moindre alliage de sensiblerie béate ou de sentimentalité de romance, avec un cœur plus évangélique et plus viril? Est-ce que la *Veillée*, est-ce que le *Rouet* ne font pas penser aux pages les plus intimes de l'École hollandaise, à je ne sais quel Van der Meer de Delft, plus ému, plus profond et plus fraternel?

III.

Il fallait insister d'abord sur les côtés de l'art qui, aux yeux de Millet, étaient de plus grande importance; mais après avoir dit ce que sa pensée et son cœur commandaient à sa main, il reste à dire comment sa main a obéi et comment, à la suivre dans son action et ses allures habituelles, elle a trahi ou servi l'inspiration du maître. On se rappelle l'inquiète interrogation posée par Fromentin dans une page célèbre. « Sa forme, sa langue, je veux dire cette enveloppe extérieure sans laquelle les œuvres de l'esprit ne sont ni ne vivent, a-t-elle les qualités qu'il faudrait pour le consacrer un beau peintre et le bien assurer qu'il vivra longtemps? C'est un peintre profond à côté de Paul Potter et de Cuyp; c'est un rêveur attachant quand on le compare à Terburg et à Metsu; il a je ne sais quoi d'incontestablement noble lorsqu'on songe aux trivialités de Steen, d'Ostade ou de Brauwer. Comme homme, il a de quoi les faire rougir tous; comme peintre les vaut-il? » Écartons des comparaisons qui ne sauraient être un procédé utile de critique. Comment décider si un maître en *vaut* un autre? Faudra-t-il donner à chacun des notes sur sa composition, son dessin, sa couleur, puis établir des moyennes, comme le bon M. de Piles? Comment dire de Millet qu'il vaut ou qu'il ne vaut pas Paul Potter? Certes, on peut affirmer qu'il a autant que lui aimé la nature; mais il n'en a pas été touché de la même manière, il ne l'a pas regardée du même œil, il l'a exprimée autrement et il vaut, non pas mieux, mais autrement que lui. La vérité, d'ailleurs, c'est qu'en regardant les belles pages de Millet, on ne pense jamais à Paul Potter, pas plus que devant les Paul Potter parfaits, on ne pense à Millet. Toute œuvre

d'art sincère et bien venue vous occupe de reste, et vous prend tout entier. S'il fallait absolument chercher pour lui dans l'École hollan-



BERGÈRE APPUYÉE CONTRE UN ARBRE, PAR J.-F. MILLET.

(Dessin de la collection de M. Henri Rouart.)

daise, un autre terme de comparaison, on penserait — non pas certes pour la composition de la palette, ni la conduite du pinceau ou l'entente de paysage, mais pour la nuance ordinaire de la rêverie et ce qu'on peut deviner de la qualité du cœur, — on penserait plutôt

à Ruysdael. Encore serait-ce là un simple *à peu près* parfaitement inutile et sans résultat possible. Ne comparons donc Millet qu'à Millet lui-même, c'est-à-dire sa peinture à son idéal.

Accordons de suite qu'il n'est pas un « beau peintre », s'il faut entendre l'expression au sens où on l'appliquerait par exemple à Diaz. Aux heures troublées de son initiation professionnelle, Millet eut des curiosités et des ambitions de beau peintre ; elles lui réussirent en somme assez médiocrement et il n'y révéla aucune aptitude décisive. Aussi dut-il y renoncer de plus en plus à mesure qu'il sut mieux lire en lui-même et prendre conscience de l'œuvre qu'il avait à accomplir. Sa manière alla dès lors en se simplifiant et en s'accentuant avec une décision significative, jusqu'à ne garder que le strict nécessaire, un minimum de ressources, mais admirablement appropriées.

Son dessin ne s'arrête jamais aux incidents, aux côtés anecdotiques de la forme ; ce qui l'intéresse, ce sont les silhouettes largement exprimées, les lignes décisives qui caractérisent un mouvement et qui le rythment (car Millet, âme harmonieuse, eut au plus haut degré le sentiment du *rythme*). Qu'on regarde, entre cent autres, l'*Homme traînant la brouette*, les *Voyageurs égarés*, le *Berger chassé par l'orage*, les *Bêcheurs*, le *Semeur*, etc..., etc. Est-il possible de marquer d'un trait plus sûr, plus ample et plus sobre une attitude, un geste, une allure, une action ? Cette façon de voir grand, simple et d'*ensemble*, chaque coup de crayon chez lui la révèle et l'on peut dire aussi que les moindres de ses dessins révèlent un œil d'une rare justesse et merveilleusement doué pour saisir la manière d'être des choses dans la lumière enveloppante. Du jour où il eut repris la vie de paysan et qu'il s'attaqua à des modèles qui posaient devant lui sans le savoir et qu'il pouvait toujours observer dans leur milieu naturel, il ne les isola jamais de ce milieu. Même sans emprunter le secours des crayons de couleur, rien qu'en ménageant son papier blanc, bleuté ou écru, il sait faire sentir les jeux de la lumière et établir ses valeurs. Dans ses admirables pastels, ce don tient du prodige et l'on reste confondu de la puissance et de la justesse de l'effet en même temps que de la simplicité des moyens. Avec quelques hachures rayonnantes largement posées, il exprime les vibrations de l'atmosphère, le flamboiement du ciel au couchant, le frisson de la plaine sous la caresse des rayons. Quelques rehauts de couleur, sur des fonds merveilleusement ménagés, et dont il a prévu et préparé la collaboration, lui suffisent pour fixer cette « grande harmonie » dont il s'entretenait

souvent avec son voisin Rousseau, après la journée de travail. Sa palette est d'une extrême simplicité; il n'emploie que les terres les plus ordinaires. Il ne raffine jamais; il résume et condense; mais comme il va tout droit à l'essentiel, ce qu'il dit est définitif.

On rencontre à tout moment chez lui, dans la notation des accessoires, une absence d'*art*, une naïveté et même une gaucherie de main, délicieuse et reposante (nous sommes si fatigués des habiles et des savants qui font la leçon à la nature); mais si l'on examine la construction de ses terrains, le modelé de ses paysages, la sûreté de ses perspectives aériennes, l'établissement et la fuite de ses plans, les rapports et les dépendances de toutes les choses entre elles, on ne le prend jamais en faute et l'on reconnaît que nul œil ne fut jamais plus familier aux différentes manières d'être de la nature.

C'est parce qu'il l'a beaucoup regardée — avec une tendresse toujours profonde et une émotion toujours nouvelle — que sa mémoire et son œil sont pleins d'informations si sûres, toujours si présentes, et de mesures si précises — car c'est avec des mesures précises et des dégradations de tons exactement dosées, qu'on peut faire sentir la profondeur des ciels et l'infini des vagues horizons. Mais l'arpenteur et le géographe se dérobent chez Millet; ils ne gênent jamais le poète; et devant ses merveilleux paysages si profonds, d'une construction si solide, dont la charpente maîtresse, même dissimulée, vient s'appuyer si fortement aux coins du cadre pour conduire l'œil et la rêverie jusqu'aux plus lointains horizons, le cri d'admiration qui monte au lèvres ce n'est pas : « que d'étude ! » mais toujours : « que de contemplation ! »

Il a peint toujours juste et le sentiment si sûr des valeurs, qu'on n'a pas assez loué chez lui, est un des secrets de ses chefs-d'œuvre que le temps a déjà revêtus d'une belle patine émaillée, l'*Angelus* et la délicieuse *Gardeuse d'oies*, si claire, si imprévue, si enlevée, les *Glaneuses* et la *Gardeuse de moutons*, le paysage superbe de l'*Homme à la houe* et la *Plaine*, l'*Hiver* et *Novembre*, le *Méridien* et la *Chute des feuilles*, le *Berger au parc la nuit* et l'*Homme à la veste* sont, considérés à ce point de vue, inépuisables en enseignements. Mais ici, il faudrait pour entrer dans une analyse détaillée plus de place que nous n'en avons. C'est un livre qu'on écrirait si l'on voulait tout dire.

Il faut ajouter, cependant, que le pinceau dans sa main a quelquefois des lourdeurs, une allure empêtrée — en somme très rustique et de saveur bien paysanne. — Ses pastels pourtant sont supérieurs à ses peintures, qui pourraient en effet donner lieu à quelques critiques.

Nous laisserons à d'autres le plaisir de les faire et la gloire de corriger Millet. Nous préférons retourner, tandis qu'il en est temps encore, devant d'exquis chefs-d'œuvre comme la *Femme au rouet*, la *Lessiveuse* et la *Jeune baigneuse ;* — devant des pages splendides comme l'*Angelus* et les *Glaneuses* où le maître n'a à redouter aucun voisinage dans les Musées de l'avenir, — si, par fortune, nos Musées doivent jamais recevoir ces trésors.

Il est des peintres dont on conserve, même en les admirant dans leur œuvre, l'impression qu'ils auraient pu faire autre chose aussi bien ; en présence de Millet, la pensée ne viendra à personne qu'il eût pu réaliser un idéal différent. C'est une infériorité peut-être aux yeux de quelques juges ; nous pensons, au contraire, que c'est là qu'on doit chercher le principe de sa force et le secret de sa grandeur.

ANDRÉ MICHEL.



ÉTUDES

SUR

LES TRIOMPHES DE PÉTRARQUE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

II.

UNE ESTAMPE INÉDITE DE L'ALBERTINE, A VIENNE.



Transportons-nous maintenant du Kensington Museum à l'Albertine : à Vienne comme à Londres, nous rencontrons les *Triomphes* de Pétrarque, interprétés par l'art.

Une partie assez peu explorée, il faut le croire, de l'Albertine[2] contient une estampe sur cuivre, dont on ne connaît que cette unique épreuve, et dont jamais la reproduction ni même la description exacte n'ont été faites. C'est une série des six *Triomphes*, réunis en une même planche de 265 millimètres de large sur 210 millimètres de haut; nous avons voulu, pour les reproduire ici, respecter cette disposition ; mais les exigences du format de la *Gazette des Beaux-Arts* nous ont mis dans l'impossibilité de conserver les dimensions précises de l'original. Nous en donnons une réduction.

Passavant (t. V, p. 11, nº 116), en parlant des six *Triomphes* de Pétrarque attribués à tort par Bartsch à Nicoletto de Modena, et sans plus de raison par Ottley à Botticelli, dit : « On trouve de ces *Triomphes* des copies en petit format, et toutes les six imprimées sur

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXV, p. 311.

2. A la même collection appartient le petit nielle, également inédit, que nous avons reproduit à la fin de notre premier article (hauteur : 1 pouce 3 lignes; largeur : 3 pouces). — C'est le *Triomphe de la Chasteté*, faisant pendant à un *Triomphe de l'Amour* de la même taille (Passavant, t. I, page 323, nº 664, et page 324, nº 665), également reproduit.

une même feuille. Bartsch les décrit à la page 423 du tome XIII de son ouvrage, sous le n° 60 [1], en les attribuant à Baccio Baldini, opinion que nous ne saurions partager. »

Cette estampe, dont nous devons la connaissance à l'obligeance de M. de Schneider, conservateur des Antiques à Vienne, se recommande, non seulement par son extrême rareté, mais aussi par le style, qui, dans certaines parties, atteint à une remarquable élégance. Il arrive toujours, en pareil cas, que, devant une œuvre anonyme, on cherche à en découvrir l'auteur, à lui assigner un nom, une date, un lieu d'origine ; mais ici, à notre avis, il faut, pour éviter les erreurs de Bartsch et d'Ottley, imiter la réserve de Passavant ; aussi nous contenterons-nous d'indiquer certains rapprochements, certaines similitudes de composition et de facture, qui permettent de classer, sinon avec certitude, du moins avec le plus de vraisemblance, l'œuvre d'art en question.

Pour ne pas nous en rapporter uniquement à nous-même, et désirant nous appuyer sur une autorité très compétente, nous avons communiqué cette pièce à M. Duplessis, qui a bien voulu nous éclairer de ses conseils. Il faut reconnaître, dans cet intéressant travail, la main du graveur qui a fait les *Planètes*, attribuées gratuitement par Passavant à Botticelli ou à Baccio Baldini, et qui est peut-être aussi l'auteur des grands *Triomphes* de Pétrarque et autres estampes de la même famille.

On peut voir au British Museum les deux séries complètes des grands *Triomphes*, indiquées sous la rubrique : premier et deuxième état. Ce sont les mêmes gravures, charmantes, en premier état, par l'exquise finesse des détails, et, en second état, retouchées par une main inhabile [2], pour faire revivre précisément ces détails, disparus

1. Bartsch, à vrai dire, se borne à des indications très sommaires ; il donne les dimensions, sans rien dire du style et sans apprécier la qualité de l'estampe.

2. L'artiste qui les a retouchées ne s'est pas borné à raviver les contours, il a surchargé de tailles, mises sans discernement, les parties qu'il pensait devoir être plus noires. Il a ajouté un carré au trait sur la partie du char qui nous fait face, dans le *Triomphe de l'Amour;* il a fait à la Chasteté, dans son *Triomphe*, une chevelure dont les boucles tombent plus bas que les épaules et flottent au gré du vent : sur l'épreuve primitive, les cheveux ne descendaient que jusqu'à la nuque et n'étaient que très peu bouffants. Dans le *Triomphe de la Mort*, enfin, il a surchargé de tant de tailles les corps et les encolures des buffles que ces animaux n'ont plus de formes, etc. — Ces estampes sont très rares, même du second état ; nous ne connaissons, quant à nous, que celles que possèdent la Bibliothèque nationale, la collection Albertine de Vienne, M. Edmond de Rothschild et le marquis d'Adda.

LES TRIOMPHES DE PÉTRARQUE.

(Estampe italienne du xve siècle, à l'Albertine de Vienne.)

à la suite du tirage qui, sur des planches d'un métal peu résistant, avait presque complètement effacé les ombres et même les contours. Le British Museum et M. Edmond de Rothschild possèdent les premiers tirages des *Planètes ;* c'est à ces épreuves, ainsi qu'aux estampes retouchées de la Bibliothèque nationale, que nous avons comparé la planche qui nous occupe. On y trouve le même faire, le même style, en un mot, les qualités distinctives d'un seul et même auteur.

Et cette appréciation n'est pas justifiée seulement par l'ensemble de la gravure, par la manière de traiter les monticules et les eaux dans le paysage, par les ombres — très rares — faites de petites hachures courtes et serrées ; si l'on passe aux détails, on y découvre encore, à l'appui de notre assertion, des ressemblances frappantes, notamment dans les têtes et les coiffures. De part et d'autre, mêmes chapeaux à grandes ailes, si caractéristiques ; mêmes hennins à longues brides. — La femme qui, sur notre estampe (*Triomphe de l'Amour*), se tient debout au-dessus d'Aristote, ressemble à une femme qui danse, sur la gravure de la planète *Venere.* — L'Amour qui est sur le devant du char de Vénus ne fait que reproduire celui qui est sur le char de l'Amour dans le *Triomphe :* même attitude, même geste pour lancer la flèche ; il n'y a de différence que dans la tête qui, sur notre planche, est plus grosse, et dans la position des jambes. Le buffle à gauche, dans la planète *Mars*, est identique à celui de droite dans l'attelage du *Triomphe de la Mort.* — Les arbres aussi sont traités d'une façon toute semblable : petites hachures courtes, serrées, placées en lignes superposées, séparées par un intervalle blanc ; on peut comparer, par exemple, les arbres à droite dans la planète du *Soleil*, avec les arbres des *Triomphes de la Chasteté et de l'Amour.* — Enfin, l'écriture des légendes dans les *Planètes* est la même que dans notre estampe : mêmes lettres V, M et O ; détail curieux et bien particulier, cette dernière lettre est toujours sensiblement plus petite que les autres.

De cet examen nous pouvons donc conclure que cette composition a pour auteur l'artiste italien qui a fait les *Planètes*, et qu'elle est sans doute antérieure à 1480 (vers 1470).

Mais si, à ce point de vue, elle est déjà fort intéressante, elle ne l'est peut-être pas moins par sa ressemblance avec les miniatures[1] d'un manuscrit de Modène (*Biblioteca Estense*, VII, B, 16, Mss. italiani, nº 103 : *Trionfi*), dont une — le *Triomphe de la Chasteté* — a été copiée

1. Nous avons pu nous en procurer les photographies, grâce à l'entremise si bienveillante du savant M. Venturi, conservateur de la Bibliothèque de Modène.



ESTAMPE DE LA PLANÈTE VENERE.

(Collection de M. le baron Edmond de Rothschild.)

pour la décoration d'un plat italien du xve siècle, portant le n° 7438 au Kensington Museum.

Il est assez difficile de dire qui, du miniaturiste ou du graveur, a copié l'autre, ou plutôt, s'est inspiré de l'autre. Généralement, ce sont les miniatures qui ont été copiées des estampes, par la raison que ces dernières étaient multipliées et répandues dans le public, tandis qu'un manuscrit était presque toujours fait spécialement, sur commande, pour quelque grand seigneur. Ici, une autre raison viendrait s'ajouter à la première : c'est que l'estampe dont il s'agit est d'une ordonnance infiniment plus compliquée que les miniatures, tant par le nombre des personnages que par la quantité des sujets traités dans chaque *Triomphe ;* il est donc naturel de penser que le peintre, en s'inspirant du graveur, a omis à dessein les parties de la composition qui auraient apporté quelque confusion dans sa miniature, comme aussi, pour le même motif, il n'a reproduit aucune des écritures mises en légendes explicatives sur l'estampe.

Sans entrer dans une description fastidieuse, nous indiquerons simplement quelques-uns des points de ressemblance les plus notables, signalant également les différences entre la gravure et le manuscrit.

Triomphe de l'Amour. — Char retourné ; même pose de l'Amour ; Aristote dans le coin ; dans le fond, la mer, avec une ville à gauche et une à droite.

Triomphe de la Chasteté. — Figure retournée; détail extrêmement remarquable, dans cette miniature, comme sur l'estampe et sur le plat du Kensington Museum dont nous parlerons plus loin, elle porte une balance et un glaive, attributs ordinaires de la Justice, et qu'on ne voit jamais affectés à la Chasteté. Les anges qui sont aux quatre coins du char sonnent de la trompette ; sur la partie qui fait face au lecteur, deux autres anges, sonnant aussi de la trompette. — Deux scènes caractéristiques. A gauche, sur la miniature, — de même que sur l'estampe, à droite — une femme assise, sur les genoux de laquelle une licorne, poursuivie par deux chiens, vient appuyer ses pattes de devant[1]. A droite, Vénus nue, debout sur un dauphin, tenant des

1. « Cet animal (la licorne ou l'unicorne) n'a qu'une corne au milieu du front : il est le seul qui ose attaquer l'éléphant. De son pied, tranchant *comme une alemelle,* il lui perce le ventre et l'*occit.* Les chasseurs, pour prendre cette bête formidable, font avancer une jeune vierge dans la forêt où elle a son repaire. Aussitôt que l'unicorne l'a aperçue, il se radoucit, accourt vers elle, se couche sur ses genoux et se laisse prendre par les chasseurs. » (Hippeau, *Le « Bestiaire divin » de Guillaume, clerc de Normandie au* XIIIe *siècle ;* in-8°, Caen, 1852, page 126. Les vers de Guillaume sur l'unicorne sont à la page 235.)

deux mains une voile gonflée par le souffle d'un ange placé derrière la déesse. La femme assise a une robe dont les plis sont disposés comme ceux de la tunique du Jupiter dans les *Planètes ;* de plus, son profil ressemble beaucoup à celui de *Venere*.



TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE.

(Tiré d'un manuscrit de la bibliothèque de Modène.)

Triomphe de la Mort. — Même attitude de la Mort, et même allure des buffles.

Triomphe de la Renommée. — Ici, la copie est servile, sauf pour le fond qui présente quelques différences : même direction du char ; mêmes personnages sur le char — y compris la Renommée — et à sa suite ; mêmes poses de *Machio*, de *Spendio* et d'*Ercules* ; mêmes inscriptions disposées de même façon sur la boule du monde.

Triomphe du Temps. — Ici la ressemblance n'existe guère que dans la forme du char ; quant au reste du sujet, le miniaturiste l'a considérablement simplifiée. — Rien sur le premier plan ; la mer sur le dernier. — Un vieillard, tenant le monde, suivi par une foule.

Triomphe de la Divinité. — Peu de ressemblance encore, sauf dans la forme du char et dans la pose de Dieu le Père. Les sujets du dernier plan sont remplacés par la mer et des monticules.

De cette comparaison et de l'aspect général, l'on peut presque conclure que ce manuscrit est originaire d'Italie, mais l'on ne saurait dire ni par qui il a été enluminé ni pour qui il a été fait. La médiocrité du dessin et de la peinture, les fautes de perspective, le peu de soin apporté aux détails, ne sont guère pour donner une haute idée du talent du miniaturiste. On ne peut adresser la même critique à l'estampe, où bien au contraire, se retrouvent la grâce et le charme de toutes les œuvres italiennes de cette époque : les profils sont jolis ; les hommes nus du *Triomphe de la Renommée* ont une grande élégance de formes, et certaines têtes sont comparables à quelques-unes du *Claris mulieribus* de Ferrare, par exemple — dans le *Triomphe de la Mort* — celle qui se voit en haut, à droite, au-dessus de l'S de SAFATICHA. En somme, plus on examine cette planche avec attention, plus on y reconnaît les qualités qui distinguent les conceptions artistiques de cette belle et glorieuse époque du XVe siècle en Italie ; et c'est pour cela qu'elle nous a paru digne d'être recommandée à l'attention des curieux autrement que par la mention brève et sèche d'un catalogue de collection.

Pour compléter cette étude, nous devons maintenant dire quelques mots du plat italien, catalogué, comme nous l'avons noté plus haut, au Kensington Museum, sous le n° 7438, avec la mention d'origine : « Caffaggiolo ? » la date : « 1480 environ », et la description : « Triomphe de la Justice ».

La composition qui en décore le fond représente un char allant de droite à gauche, traîné par un seul cheval dont on ne voit que la croupe ; du cavalier, on n'aperçoit aussi que le dos. Sur le char, la Justice, tenant l'épée et la balance, le fauteuil où elle est assise repose sur une boule soutenue par un pied formé de trois dauphins. Sur la face du char qui nous regarde, ornée d'une tête ailée, deux empereurs assis, tenant chacun un livre sur leurs genoux ; celui de droite porte le sceptre, celui de gauche la croix ; tous deux ont une coiffure semblable à celle du Jean Paléologue de Pisanello. Derrière le char, un chevalier sur un cheval dont on ne voit que la moitié

antérieure ; au second plan, un autre chevalier coiffé d'un casque ayant pour cimier une sirène ailée. En avant du char, Hercule nu, avec sa massue et sa peau de lion ; devant les empereurs, deux jeunes prisonniers enchaînés. Paysage dans le fond ; en haut, à gauche, le



TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE.

(Plat de Caffaggiolo, au South Kensington Museum.)

soleil, coupé par la circonférence du fond du plat. Tous les contours du dessin sont de couleur bleue.

Il ne faut que jeter un coup d'œil sur ce plat pour voir que sa ressemblance avec notre estampe est complète. Ce qui frappe tout d'abord, dans les deux œuvres, lorsqu'on les compare, ce sont la balance et l'épée données comme attributs à la femme assise sur le char ; puis, le profil même et l'attitude de la femme, la sphère divisée

supportée par les trois dauphins, le fauteuil au dossier recourbé ; les deux prisonniers nus, surtout celui de droite, dont la tête inclinée sur l'épaule lui donne une attitude bien particulière, les liens qui les attachent ; l'Hercule nu qui précède le char, la main gauche appuyée sur la hanche ; les deux empereurs, assis dans la même pose, portant les mêmes coiffures, celui de droite avec le sceptre, celui de gauche avec la croix ; enfin, la forme générale et l'ornementation du char, avec la tête ailée au milieu de la caisse.

L'origine toscane de ce plat vient encore corroborer notre conviction au sujet de la provenance italienne de l'estampe, mais ne pourrions-nous pas préciser davantage, et assigner à cette dernière, comme au plat lui-même, un lieu d'origine déterminé, Florence, par exemple? Les deux œuvres, en effet, étant à peu près contemporaines, il est vraisemblable que l'estampe n'était encore connue que dans un rayon très restreint lorsque le peintre du plat aura eu l'idée de copier ce sujet, très en vogue à l'époque, pour en faire un *Triomphe de la Justice*, tel que l'indique le catalogue du Kensington Museum.

DUC DE RIVOLI.





INTÉRIEUR À BOU SAADA

SALON DE 1887

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

LA SCULPTURE.



Imitation positive de la forme, de son volume et de son relief, l'œuvre sculpturale se présente au spectateur avec un caractère de certitude, une autorité de fait indiscutable qui le déconcertent d'abord et lui conseillent de s'abstenir. Sauf les incorrections flagrantes et le ridicule manifeste de la pose ou de l'expression, il semble que cet art si formel en ses résultats échappe au jugement du profane et puisse toujours protester contre ses mépris au nom de la vérité tangible et matérielle. Il n'en est rien cependant. Tout savamment taillé qu'il soit, un marbre, s'il n'exprime rien ou s'il exprime gauchement ce qu'il veut dire, est d'autant plus méprisable qu'il prétend s'imposer à nous par l'évi-

1. Voy. *Gazette*, t. XXXV, p. 473.

dence du relief et par la suffisance du métier. L'ennuyeux et le vulgaire fixés dans les matières dures faites pour l'éternité nous irritent par l'antithèse d'une mise en œuvre laborieuse et d'une imagination misérable. Le bronze et le marbre se refusent à l'insignifiance : s'ils ne savent nous enchanter par la grandeur du caractère, ou par la grâce des contours, s'ils reproduisent platement des formes quelconques, on éprouve devant eux comme le dégoût d'une sottise indélébile.

Presque toujours isolée de l'architecture et d'un ensemble décoratif, dépourvue par cela même d'un principe ornemental, la sculpture contemporaine abuse du morceau de Musée, du bon devoir qui vise la récompense officielle. De là cette dépense du talent en travaux estimables qui ne s'imposent nullement par un caractère de nécessité; de là cette production énorme qui fatigue par le vague des intentions et le manque de proportions entre l'effort et le résultat; en un mot, malgré des exceptions brillantes et la belle tenue de l'ensemble, une surabondance de banalités. Prises en elles-mêmes presque toutes ces œuvres valent quelque chose, mais beaucoup d'entre elles ne veulent rien, et l'art ne vit que de volontés bien définies. Ainsi plus d'un artiste va jusqu'au chef-d'œuvre de maîtrise au sens où l'entendaient les corporations, puis s'arrête ou bien tourne en rond et répète indéfiniment des formes apprises. On est partagé entre le désir de rendre justice à tant d'efforts honnêtes et le regret de les juger superflus. On éprouve à la longue une sorte de malaise à dévisager ces blancs fantômes qui étalent des grâces inutiles et semblent jouer une comédie dont nous ne comprenons plus les paroles. Tel bon sculpteur aurait en d'autres temps apporté sa pierre à l'édifice, participé selon la mesure de ses forces à quelque œuvre d'ensemble; mais persuadé qu'il a quelque chose là, il s'isole dans un égoïsme orgueilleux, il règne sur son lopin de talent; il aboutit au médiocre alors que l'exquis seul porte en lui-même sa raison d'être. Car l'œuvre d'art conçue en dehors de toute donnée pratique ne s'adresse qu'au dilettante et le dilettante est exigeant par définition. Il veut être surpris par une vision imprévue, ou subjugué par un charme despotique, sans quoi il sourira de la fatuité de l'honnête exécutant qui veut passer pour un soliste.

Ainsi bien des forces dont on eût tiré parti se dilapident, et l'art s'émiette en tentatives morcelées. Il en résulte que nos places, nos jardins et nos monuments sont peuplés de statues fort bigarrées, dont quelques-unes seulement sont des œuvres durables, que nos Musées regorgent de promesses dont plusieurs n'ont pas été tenues, que notre



L' « HÉRAULT », FIGURE ALLÉGORIQUE, PAR M. INJALBERT.

(Salon de 1887.)

École de sculpture compte des personnalités puissantes et se trouve souvent mal préparée pour les tâches monumentales.

Je ne chercherai pas à relier par une artificielle unité des tentatives très divergentes qui s'inspirent de traditions opposées. Mieux vaut accepter la théorie du chacun pour soi et juger seulement les résultats.

M. Falguière descend en ligne directe des sculpteurs du XVIIIe siècle. Il improvise avec choix, il unit la verve de l'invention à la délicatesse du goût, la vivacité de la sensation qui fait les œuvres frémissantes à la finesse du sentiment qui leur donne le charme. Plein de fougue naturelle il n'a pas moins de mesure, et la vie qui palpite dans son œuvre s'enferme d'elle-même en des lignes souples et belles. La *Diane*, dont le plâtre fut exposé en 1882, a déjà été appréciée et reproduite dans la *Gazette*. Je n'ai donc pas à revenir sur la conception de l'œuvre. Mais le marbre vaut qu'on s'y arrête, car c'est le plus savoureux morceau que nous ayons vu depuis longtemps, et la main de l'artiste s'y reconnaît à l'exquise souplesse d'un travail qui serre de près la forme locale sans compromettre l'effet d'ensemble. L'œuvre est caressée avec amour, sans mollesse et sans minutie, délicate et ferme, adorablement colorée. De tous les points de vue on est ravi par la grâce onduleuse des lignes et l'impeccable sûreté des plans. Quelles merveilles de modelé que le dos et le ventre où le mouvement s'accuse hardiment par des saillies et des creux qu'un art plus timide eût esquivés, par d'imperceptibles houles que n'eût pas senties un moins subtil observateur. Vérité de nature et souveraine élégance, cette déesse purement française et qui n'a de commun avec l'antique Artémis que l'arc dont elle nous menace, réalise la perfection dans l'ordre des beautés terrestres; tout humaine elle est immortelle et l'avenir dira comme nous : la *Diane* de Falguière. Faut-il ajouter que la moue de cette charmante chasseresse me paraît un peu forcée. Il est vrai qu'elle est femme et trop fine pour n'être pas dédaigneuse. La chaste divinité dorienne n'avait qu'à regarder de ses yeux clairs et froids pour écarter le désir; celle-ci a ses raisons pour se mettre en frais de rigueurs.

Depuis qu'on a renoncé à les surcharger de scènes mouvementées et de laborieux rébus, les monuments funéraires ont repris l'austérité calme qui leur convient. Le *Tombeau de Mgr Dupanloup*, si l'on en juge par le sarcophage de l'évêque et par le modèle d'une figure décorative qu'expose M. Chapu, tiendra son rang parmi les œuvres expressives inspirées de la Renaissance italienne. La statue reposant les mains jointes, dans la sérénité du dernier sommeil, est pure,

noblement drapée, non sans quelque mollesse. Le *Courage* garde un des coins du tombeau sous les traits d'un chevalier vêtu de fer, debout, et clouant au sol le dragon symbolique. Une tête énergique, sans hauteur provocante, des mains crispées sur la croix de l'épée, cela dit avec une simplicité nerveuse, avec une parfaite convenance morale, la résolution prête au combat, l'ardeur contenue qui veille dans une âme de chrétien.

En se laissant guider par la nature, M. Mercié surprend la vérité du geste et la justesse de l'expression, avec tout l'imprévu de l'observation directe. Ce *Génie pleurant* qu'il destine au tombeau d'un peintre, ce n'est qu'un enfant assis au pied d'une colonne tronquée, laissant tomber sa palette, et pleurnichant en vrai baby : mais cette naïveté hardie frappe comme un tour familier, comme une manière de dire franche et populaire.

Dans la grande et noble manière du XVII[e] siècle, M. Injalbert a sculpté d'un ciseau énergique la figure couchée de l'*Hérault*, les hauts reliefs de l'*Orbe* et de la *Source du Lez*. Les fleuves aux barbes flottantes ont l'âpre caractère du Midi; dans leur repos tourmenté on devine la force indomptable des muscles; ils sont limoneux et superbes. L'exécution des accessoires pourrait être plus légère, le marbre fouillé avec moins d'insistance, les visages moins chiffonnés; on voudrait quelque chose de plus libre et de plus coulant. Mais la source heureusement encadrée de rochers et de pampres, s'allonge avec une grâce robuste; beau travail, vaillamment conduit et plein de caractère. Devant le fin bas-relief où se dressent les profils de la cité Parisienne, la *Seine* de M. Puech, mollement couchée, bien fluide, sans renier sa parenté avec les nymphes de Jean Goujon et de Cellini est d'une grâce très personnelle.

La *Mousse de champagne* que M. de Saint-Marceaux a modelée pour une fontaine de Reims ne cherche pas si loin des ancêtres. Elle est toute moderne et pétillante d'esprit, cette Vénus de l'écume septembrale; elle jaillit allégrement sous la forme d'une belle et joyeuse fille qui fait sonner des grelots et semble possédée du génie de la danse. Capiteuse comme le vin des ivresses légères et comme lui point méchante, elle a le charme des courts délires et des passionnettes à fleur de peau. On verrait émonder sans regrets le fouillis de ceps qui se hérisse au pied du socle : ce buisson épineux dépare une œuvre spirituelle et lestement troussée.

Pour le sculpteur épris du caractère, les formes animales sont autant d'hiéroglyphes expressifs qui symbolisent la majesté, la force

ou la souplesse. M. Frémiet qui les comprend et les maîtrise à merveille, ne s'était pas encore attaqué au gorille, le plus grand des anthropoïdes et l'Hercule immonde de cette mythologie réaliste. Mais depuis longtemps l'idée le hantait de mettre aux prises la férocité bestiale en ce qu'elle a de plus hideux avec la faiblesse de la femme, comme il avait mêlé l'ours et l'homme dans une lutte mortelle. Certes l'entreprise pouvait sembler hasardeuse, puisqu'elle effrayait un critique aussi peu timide que Baudelaire. Une femme emportée par un gorille, n'est-ce pas de quoi révolter ? et c'en est fait de l'œuvre d'art si la répugnance instinctive étouffe le sentiment esthétique. Mais, il faut le dire à l'honneur de l'artiste, il a triomphé de la difficulté par l'énergie de sa conviction. La force massive de la bête, son pouce imprimé dans le dos de la femme, la formidable pression qui écrase la proie malgré ses bras jetés en avant, ces reins tordus, ces pieds convulsivement agités, tout cela donne le frisson : l'horreur tragique et la sensation d'une violence irrésistible dominent les idées repoussantes que pourrait soulever une pareille scène moins puissamment rendue.

Nous avons retrouvé avec plaisir les coureurs de M. Boucher lancés *au but* d'une si franche allure et que le bronze préciserait mieux encore sans la patine artificielle qui encrasse par endroits le modelé. Avec cette sculpture d'action, qui définit une attitude, soit le mouvement vif qui bande les muscles dans un effort, soit la pose alanguie où les attaches du corps humain s'assouplissent et se résolvent, celle encore qui s'inspirant de l'élégie ou de l'idylle suggère un sentiment poétique par l'harmonie des contours, apporte des œuvres charmantes, quelques-unes particulièrement distinguées.

Parmi ces dernières l'*Acis changé en fleuve* de M. Desbois est d'un goût parfait, d'un arrangement exquis. La pose nonchalante et doucement infléchie offre de toutes parts d'agréables silhouettes. Le marbre souple et vivant, les accessoires finement indiqués, l'exécution serrée, continue, sans défaillances, affirment la maîtrise du sculpteur. La sobriété, la concision de la facture donnent pourtant à l'*Abel* de M. Carlès une verdeur plus naturelle. Combien justement observé sur le corps de l'adolescent, que la mort a touché, ce mélange de détente et de raideur, de souplesse et d'ankylose (voyez les doigts mollement repliés sur les paumes ouvertes) ; avec quel art subtil sont combinées les lignes droites et les courbes, les saillies anguleuses et les contours plus nourris. Dans ce motif maintes fois traité en ces derniers temps, M. Carlès n'a pas seulement la priorité, ce qui serait



LE MATIN, STATUE EN MARBRE, PAR M. HECTOR LEMAIRE.

(Salon de 1887.)

peu de chose (un motif n'appartient pas au premier occupant), mais, ce qui vaut mieux, il garde l'avantage d'une hardiesse originale.

Souvent encore on jettera sur le sol, à l'abandon, un corps délicat et nu, qu'on le nomme Icare, Abel ou Barra. Qu'elle soit mortelle ou déesse, le geste d'une femme qui tord ses cheveux tentera plus d'un sculpteur. Le *Matin* de M. Hector Lemaire est heureusement inspiré de cette donnée classique. Les formes de la femme s'y développent avec une grâce puissante, les hanches et les cuisses rapprochées ont un galbe superbe, et le haut de la figure sous les bras levés se modèle gracieusement dans la pénombre. Le *Rêve d'amour* du même artiste nous charme par la souplesse de la pose autant que par la finesse du sentiment.

Nues ou drapées les formes féminines resteront l'éternelle tentation du sculpteur et le plus merveilleux instrument de poésie. Mais l'artiste moderne est bien peu favorisé. De nos jours le nu se dissimule ou s'affiche, il est invisible ou provocant : comme il ne se révèle guère que par métier ou bien à la dérobée, il est presque toujours affecté par la gêne ou par l'impudeur ; c'est le dévêtu du modèle ou le déshabillé galant ; d'autre part les complications et les raffinements de la toilette qui peuvent donner au pinceau moderne les plus charmantes occasions de peindre déroutent l'œil du sculpteur épris des contours simples et des draperies adhérentes. Pour dégager des formes naturelles un caractère idéal, il faudrait vivre avec elles dans un continuel commerce; il faudrait que la mémoire de l'œil et du cerveau fût saturée de beaux souvenirs et d'attitudes choisies. L'étude morcelée de l'école ou de l'atelier ne peut suppléer à la vision des forces agissantes, au rythme des poses non préparées et surprises au courant de la vie. La nature de modèle est toujours plus ou moins une nature morte. Faut-il s'étonner que la réminiscence entache souvent l'expression de la beauté féminine, qu'on y surprenne la combinaison d'une forme vulgaire observée directement avec une ligne plus pure apprise dans les Musées et que l'argile idéale où les Grecs modelaient leurs déesses semble perdue à jamais. Devant le modèle isolé, le sculpteur qui sent profondément la nature, est naturellement porté à traduire la sensation de la chair et les frissons de l'épiderme. Celui qui s'attache à la tradition ne verra la réalité qu'à travers des souvenirs et donnera le reflet d'un reflet. De là l'impression charnelle que laissent des œuvres originales, idéalisées pourtant par une fière volonté, mais où l'on retrouve malgré

tout un érotisme grandiose ou raffiné; de là aussi la froideur des œuvres savantes qui subissent trop docilement le passé.

Raison de plus pour admirer les artistes qui se dégagent de ces influences, et réalisent des œuvres à la fois vivantes et chastes. Car si les déesses sont rares, nous pouvons admirer de beaux corps dévoilés librement, sans pudeurs niaises, sans réticences grivoises, et qui respirent une large volupté. Ni troublée, ni troublante, avec son fin sourire luinesque, l'ovale plein de sa tête, l'ampleur épanouie de ses formes, la nymphe de M. Th. Barrau se penche sur la lutte d'un enfant et d'un petit chèvre-pieds. On ne se lasse pas de regarder cette *Idylle* joyeuse aux lignes puissantes et douces.

Hardie, presque brutale par le choix de la pose, l'œuvre de M. Devillez est d'un naturalisme robuste; elle regorge de sève, de santé plantureuse, de succulence flamande. Vautrée à terre, à plat ventre, les jambes allongées, les bras repliés sous la tête, une femme, une Cybèle digne de Jordaens dort de toutes ses forces, tandis que deux petits satyres bien affamés, bien piaillant, se poussent et cherchent le sein de la nourrice oublieuse; c'est la souplesse même, c'est la vie de la chair : les formes pleines, le dos et la croupe sont modelés largement et grassement : quelques retouches à la tête et aux mains achèveraient une œuvre originale.

Ce vigoureux accent de nature réconforte en un temps où les définisseurs de la grâce évitent rarement ces deux écueils : la fadeur ou la préciosité. Sans doute un peu de mignardise ne me gâte pas l'*Idylle* de M. Sul-Abadie, délicatement ouvrée, non plus que le *Premier Frisson* de M. Roufosse d'un joli sentiment et d'une forme souple. Et de même le *Gazouillis* de M. Hexamer, une jeune fille agenouillée et causant avec les oiseaux dans leur langage, s'arrête au bord de la sensiblerie : son ravissement est si ingénu, et ses formes si pures qu'elle nous prend nous aussi à la pipée.

Mais se fier au sentiment pour animer l'œuvre plastique, c'est courir grand risque de rester à mi-chemin du succès. Pétrie d'intentions littéraires, la *Diane pleurant Actéon* de M. Jean Dampt peut inspirer des rêveries poétiques, elle ne donne aux regards qu'une satisfaction équivoque : la précision de la forme y est sacrifiée à l'expression langoureuse de la tête. Le marbre, qui souffre plus volontiers l'âpreté que la mollesse, ne saurait s'accommoder de ces réalisations incomplètes. Sans doute l'idée de l'artiste qui n'est point commune transparaît au travers des tâtonnements. Mais la pose parallèle des jambes, la ligne longue, droite et vide de la poitrine et de la

hanche sont déplaisantes : on dirait une affectation de simplicité archaïque, qui s'accorde mal avec le raffinement de l'expression.

Un autre genre de prétention induit M. Lombard au maniérisme de l'élégance effilée. Passe encore si la Diane qu'il a montée sur deux piquets était aussi distinguée que maigre, mais le geste qui l'encanaille fait de cette hautaine et raide personne une petite comtesse Gavroche.

Faut-il parler de toutes les œuvres dites jolies, en réalité rondes et molles, où le marbre oubliant sa fierté prend la fade polissure du biscuit ou le scintillement micacé du sucre, des Bacchantes et des Bayadères ridiculement cambrées, des Psychés douceâtres et veules? Faut-il citer comme échantillons de sculpture bêlante la *Graziosa* de M. Daillon et sa *Jeune Florentine* qui ne se souvient pas de Florence?

Pour la beauté du sentiment et la vivante souplesse du modelé on louerait sans restriction la *Douleur d'Orphée* de M. Verlet, si l'amant d'Eurydice ne gardait dans son désespoir quelque souci de la rhétorique. La tête expressive, les mains levées dans un grand geste de désolation, l'élégance de la silhouette ont un charme réel où la convention réclame encore un peu sa part.

Mais pour endormir et charmer Cerbère l'*Orphée* de M. Peinte devait-il se contourner si étrangement et jouer de la lyre par-dessus son épaule? Quel manque de simplicité et comme la justesse du sentiment est sacrifiée à l'arabesque! Même défaut dans l'*Age d'or* de M. Lefeuvre. Les contemporains de cette époque chimérique étaient, je pense, plus naïfs, et ne déployaient pas des grâces si laborieuses pour cueillir un bouquet de cerises! Tous ces personnages se guindent au stylé, ils ne vivent pas en eux-mêmes; on dirait qu'ils se sentent regardés et composent leurs attitudes en vue d'un effet théâtral. Le geste de théâtre qui s'arrondit, se gracieuse ou se demène va presque toujours au delà du vrai. Le geste propre à la sculpture se maîtrise au contraire et se renferme. Dire beaucoup avec peu de dépenses apparentes, exprimer la vie intime qui rayonne au dedans au dehors, fixer un mouvement que l'imagination prolonge, non celui qui se perd comme un coup de poing lancé dans le vide, en un mot faire pressentir la détente d'une force sans épuiser son élan, c'est ce qui donne aux œuvres des belles époques leur sécheresse énergique et leur puissance concentrée. Ce régime sévère a déjà rendu de grands services à notre école et nous lui devons les œuvres les plus solides et les plus distinguées de ce temps. Très vivante en effet, toujours, la sculpture française a de fâcheuses tendances à déclamer dès qu'elle exprime des



« PROTECTION », GROUPE EN PLATRE, PAR M. CORDONNIER.

(Salon de 1887.)

sentiments passionnés, héroïques et douloureux. Pour elle surtout le mouvement et le style sont les deux frères ennemis qu'il faut réconcilier et de telle sorte que le style n'émousse pas la vie, que la vie ne déborde pas le style. Et c'est pourquoi la discipline des maîtres précis lui fut particulièrement salutaire pour resserrer ce qui se déployait avec trop d'emphase. Je sais bien que l'expression dramatique exige une tenue moins correcte, un élan plus chaleureux, que la plastique, mise au service de la passion, peut avoir sa grande éloquence emportée, sa flamme et son coup d'aile. Encore faut-il que cette émotion soit ordonnée, que la règle et la mesure se fassent sentir au plus fort de l'enthousiasme.

D'ensemble et vu de face, le groupe de M. Boucher, *Vaincre ou mourir*, est puissamment conçu. La femme qui s'élance en criant audèvant de l'ennemi, le jeune homme frappé au cœur, fléchissant sur les genoux et laissant échapper son arme, l'adolescent qui la saisit, tous sont jetés dans un mouvement pathétique. Mais le forgeron banal si étrangement logé dans les plis turbulents de la draperie n'est qu'un morceau d'école, un maladroit remplissage. L'œuvre n'a de raison d'être que comme un plein relief destiné à parler de haut et de loin, et dans cette acception, ajoute-t-elle beaucoup à la *Marseillaise* de Rude?

L'arrangement original des figures, la souplesse d'un modelé qui exprime la qualité et le grain de la chair, sa décrépitude ou sa jeunesse florissante, surtout un grand charme pittoresque nous font oublier ce qu'il y a d'un peu théâtral aussi dans le groupe de M. Cordonnier, *Protection*. La nature est bien finement sentie dans le corps de la femme et sur ses traits respire la tendresse et la confiance de l'être faible.

Incomplètes, ces œuvres révèlent une volonté très personnelle. Mais l'ennui des formes apprises, d'un modelé ronflant et banal, l'exagération des musculatures inexorablement bombées, l'insignifiance des expressions truculentes s'étalent sans compensation dans les groupes de MM. Desca et Boisseau. Un certain type de Gaulois moustachu et chevelu que l'on tolérait dans les illustrations populaires, a malheureusement fait fortune en sculpture : il rappelle la tragédie mérovingienne que l'on ne commet plus au collège. Il ne faudrait pourtant rien moins que l'évocation d'un grand artiste pour ressusciter les demi-sauvages qui furent nos ancêtres. Déshabiller des athlètes de foire et les affubler de casques cornus, c'est faire du celtique à trop bon marché. Un effort d'imagination serait aussi nécessaire

pour rendre quelque caractère au type de la République terriblement banalisé depuis quelque temps. Aimable, triomphante ou renfrognée, reconnaissable seulement à sa coiffure classique, elle reste à l'état de symbole insignifiant.

Le nu dominera toujours en sculpture comme l'expression suprême de la beauté humaine. Est-ce à dire que cet art purement rétrospectif doive se réfugier à jamais dans le passé par l'imagination et le souvenir? La plastique et la vie moderne couleront-elles en sens opposé sans trouver leur confluent? Les spectacles que nous avons journellement sous les yeux ne deviendront-ils pas matière d'art à leur tour? Quelques tentatives heureuses n'ont pas encore tranché décidément la question, mais à de nombreux symptômes on devine que le renouvellement est proche. Comme il arrive aux époques qui ne sont pas sculpturales par le costume et l'habitude des corps, la peinture a pris les devants dans cette voie. Elle a commencé par la vie rustique, qui offrait les motifs les plus simples et les plus naturellement grands, elle s'est emparée peu à peu de tout le présent. Et voici que la sculpture s'émeut elle aussi et cherche la réalité vivante : certes la difficulté n'est pas mince. Tant que le vêtement a respecté la noble charpente humaine, et l'a couverte sans la dénaturer, l'œil de l'artiste a pu suivre les mouvements sous l'enveloppe qui les accompagnait, les moulait et leur donnait de l'ampleur. Après les époques nues ou noblement drapées, il trouvait encore une saveur décorative, une certaine grâce héraldique à l'arabesque des armures, des costumes surchargés ou pompeux. Aujourd'hui le vêtement de l'homme est étriqué, antiplastique; le dessin en est pauvre et insignifiant; il dissimule à peu près les difformités; il ne met en relief ni la souplesse ni la vigueur. Comment retrouver sous l'uniforme bourgeois les attitudes simples, harmonieuses et nobles? Ajoutez que le cant et la correction de la tenue sont aux antipodes de la beauté plastique, à tel point que l'artiste est réduit à débrailler la redingote du savant qu'il n'ose plus draper en Hippocrate. Aussi les sculpteurs vont-ils d'eux-mêmes aux classes populaires où le costume moins compliqué laisse plus de valeur à la forme vraie, où les attitudes et les gestes ont plus de naturel et d'abandon. Il y a là tout un filon d'art à exploiter, ou plutôt une tradition à renouer; car le moyen âge nous a précédés dans la représentation naïve des occupations champêtres, des métiers, des scènes familiales, et le Salon de 1887 nous prouve que l'on commence à tirer parti de ces charmants modèles.

Dans ce genre qu'il n'avait pas encore abordé, M. Falguière

trouve du premier coup l'expression juste et touchante d'un motif familier. *A la porte de l'école*, une femme du peuple présente un poupon emmaillotté, au baiser de sa jeune sœur; celle-ci, les talons à peine levés, se hausse jusqu'à l'enfant, sa main gauche approche doucement la tête rieuse. Le sourire de la mère, sa beauté forte et saine, la mollesse des gestes qui effleurent le petit être, la précaution des mains qui le soutiennent, tout cela est d'une délicatesse exquise; la robe tombe à plis droits, les étoffes souples gardent le sens de la forme.

Par une intelligente adaptation des moyens au but, M. Lenoir a taillé dans la pierre à larges plans, d'un ciseau calme et ferme, le beau groupe qu'il intitule *Une mère*. La gorge à demi découverte et gonflée de lait, la femme se penche et trempe dans une écuelle le linge qui va laver son nourrisson potelé, couché sur ses genoux; sur la pointe des pieds une fillette sourit à l'enfant. Avec ses lignes tranquilles, dans la substance mate et sans reflets, l'œuvre est pleine d'intimité : ces simples figures s'encadrent dans un intérieur honnête, elles rayonnent d'une beauté morale qui nous touche profondément. Car l'œuvre plastique a ses moyens d'évocation; isolée et circonscrite, elle s'environne pourtant d'une atmosphère idéale; il suffit d'une note juste et bien tenue pour que la nature ambiante discrètement indiquée apparaisse à l'imagination. N'est-ce pas ce caractère d'intimité qui donne tant de charme à la *Prière* de M. Charlier : une jeune fille agenouillée, devant elle son frère tout jeune, les pieds reployés sous lui, tous deux si naturellement posés, si pieusement recueillis qu'on croit entendre l'écho d'un accord religieux? Et comme le travail, en sa délicatesse attentive, est bien approprié à l'expression des figures!

Dans le même sentiment rustique, M. Delaplanche a très heureusement renouvelé le type de la Vierge. Souriante et accueillante aux humbles, la houlette à la main, *Notre-Dame de Brebières* unit la candeur d'une sainte populaire à la majesté divine. De belles draperies simples et le ton gris du marbre complètent la douce harmonie de l'ensemble.

Signalons encore, pour la justesse de l'accent, la vérité des attitudes ou l'intérêt des recherches, la *Pastorale* de M. Escoula, la *Prière aux champs* de M. Jacquot, la *Femme d'Isigny* de M. Leduc, la *Cribleuse* de M. Barrau, la *Parisienne* de M. Van der Straeten, le *Pudleur* de M. Meunier, un bas-relief de M. A. Charpentier, la *Mère*, — œuvre fine et pleine de promesses où le dessin original, l'expression de l'enfant entre les larmes et le sourire rappellent certaines défi-



LA PRIÈRE, GROUPE EN PLATRE, PAR M. CHARLIER.

(Salon de 1887.)

nitions subtiles de Renoir, — un *Drame au désert* de M. Gardet.

Dans la double rangée de bustes qui bordent la grande allée, il en est peu qui aient la flamme de la vie et la fermeté du caractère. Les uns semblent morts et regardent vaguement de leurs yeux vides; la plupart affectent la vie superficielle et caricaturale d'une photographie instantanée. Exagérer le trait saillant pour imprimer plus fortement la ressemblance est un procédé facile à la portée du premier venu. Tout autre est le vigoureux réalisme qui scrute un visage, et subordonne le détail à une vérité dominante. Dans cette manière savante et impérieuse le buste de *M. Vacquerie* par Dalou, est une merveille d'expression. Ironie et passion, verve du polémiste et religiosité de l'écrivain qui est un croyant à sa manière, ce bronze, nerveux et précis, résume ce qu'il y a de plus intime dans l'homme. On dirait que les lèvres raillent et que le regard bénit. Tourmenté, volontaire, aussi parlant qu'une tête d'orateur antique, le portrait de *Paul Avenel* par le même artiste, frappe par l'intensité du caractère.

Sans atteindre à cette largeur magistrale, les bustes de *M. Ballu*, par Barrias, de *M. Achille Martinet* par Gautherin, deux marbres délicatement travaillés, non sans quelque abus des petits moyens, attestent par l'évidence de la vérité la plus attentive étude d'une physionomie. Ajoutons le portrait de *J. Lionnet* par M. Rougelet. Énergique, maigre et nerveux tel qu'était ce maître de la vie frémissante, *Carpeaux* a été bien compris et traduit avec autorité par M. de Saint-Vidal.

L'imagination de M. Baffier s'égare parfois au delà du possible (témoin cette tête de Louis XI, couturée comme une face de vieille femme, où le bronze se ride et se chiffonne outre mesure), mais il retrouve devant la nature la franchise de sa conviction. Le *Portrait du père Baffier*, d'un modelé ressenti, est curieux, très vivant, très particularisé d'expression.

Parmi tant d'images figées ou grimaçantes, on est attiré par une physionomie finement sentie dans sa bonhomie spirituelle, c'est le *Portrait de M. F.*, par M. Turcan; la même qualité de juste observation recommande celui de *M. le docteur E. J.*, par M. Guillot.

L'affectation d'une ressemblance soudaine qui saute aux yeux et ne charme pas l'esprit, est surtout choquante dans les portraits féminins. C'est là qu'on trouve le meilleur et le pire. On admire sans réserve le buste de Mlle W. par M. Carlès, une œuvre noble, exquisement virginale, distinguée sans prétention, où la pureté du marbre fait valoir la grâce des formes sveltes et la délicatesse de l'expression.

D'autres encore devraient être tirés de la foule, mais il me faut abréger et je nommerai seulement les portraits de Mme la comtesse L. par M. Agathon Léonard; de Mlle G. par M. Mercié; de Guillaumet par M. Soldi; de MM. Leroyer par M. de Gravillon, Ernest Judet par M. Gaudez, de Ronchaud par M. Syamour.

S'il y a souvent peu d'art dans les œuvres colossales (et l'on peut regretter en passant que le culte des grands hommes n'ait pas mieux inspiré nos artistes), il y en a beaucoup parfois et du plus fin dans des travaux de format modeste. Il est vrai que nos graveurs en médaille, avec de l'habileté et du goût, n'ont pas retrouvé le secret de faire grand sur un petit espace. Mais l'habile arrangement des compositions, ou le ferme rendu des physionomies donnent encore une haute valeur aux médaillons de M. Roty. Ceux de M. Ringel, traités avec vigueur et par accents décisifs, gagneraient en expression si le modelé était plus simple; certains profils comme ceux de MM. Dumas, Arago, Labiche, de Goncourt sont vivement et nerveusement accusés; d'autres s'inscrivent moins nettement, empâtés par trop d'insistance. Signalons enfin deux vases de bronze du même artiste, tous deux puissamment établis, très spirituels dans le détail de l'ornementation, l'un surtout dont les champs divisés en diagonale par des tiges obliques forment une décoration charmante; — les médaillons de M. Deloye, dont l'art vivant et fougueux a d'heureuses rencontres; une composition charmante, d'un sentiment pénétrant, d'une exécution délicate, par M. Michel Cazin, qui expose aussi un très joli buste d'enfant.

LA GRAVURE.

Dans la gravure comme dans les autres formes de l'art, des courants divers se font sentir. Le goût des recherches modernes, de tout ce qui tend à élargir, à passionner l'expression, ne nous empêchera pas de rendre justice aux artistes qui s'attachent pieusement aux maîtres corrects, respectent leurs traditions et, pour les traduire, s'appliquent à conduire sagement le burin. S'ils ne disent pas tout, s'ils amortissent parfois le caractère sous l'égalité monotone du travail, cette manière tranquille et froide est à l'abri des graves erreurs, et par sa tenue sérieuse convient aux reproductions officielles. Le *Cherubini* d'Ingres, le *Jeune homme au bord de la mer* de Flandrin, ont trouvé en MM. Bertinot et Danguin des interprètes consciencieux et

savants. Les trois gravures de M. Haussoullier, d'après Rossellino, Benozzo Gozzoli et Andrea del Castagno donnent le caractère essentiel des originaux : grandeur, élégance ou âpreté du dessin.

Mais si la première qualité du graveur est de se plier à la manière du peintre qu'il traduit et d'inventer au besoin un métier pour exprimer la totalité de l'œuvre, si l'autorité convaincante du résultat doit faire passer sur la sagesse plus ou moins académique des procédés, l'eau-forte de M. Kœpping, d'après les *Syndics des Drapiers*, ce chef-d'œuvre absolu de Rembrandt, réclame toute notre admiration. Sans entrer dans les discussions techniques où je manquerais de compétence, à ne juger que l'effet obtenu, il est surprenant de puissance et de justesse. Les blancs imprégnés de chaude lumière, les noirs profonds, l'opulente et moelleuse enveloppe, cette mystérieuse harmonie où résonnent si puissamment les notes graves, tout cela, aussi bien que la flamme intense des regards, que l'extraordinaire relief des figures, est rendu par un travail serré, hardi, étoffé, qui garde toutes les valeurs des tons, toute la vibration du coloris, un travail qui serait pleinement fidèle à l'esprit du maître, si l'on n'était tenté de le juger en certains points trop ingénieux. Malgré la complexité des problèmes à résoudre, l'unité reste très forte. L'intérêt capital du tableau s'impose aux regards avec autorité ; dans le détail, chaque physionomie garde sa valeur propre, et le sens de chaque forme est partout nerveusement précisé ; telle particularité, comme le rayonnement du riche et lourd tapis écorné de lumière, est rendue avec une prodigieuse habileté. En un mot, l'artiste a interprété Rembrandt avec une vive intelligence de son génie et de ses moyens d'expression.

La pointe adroite et incisive de M. Kœpping se permet plus de caprice avec le *Christ au Calvaire* de M. Munkacsy. On peut dire sans faire tort au peintre hongrois qu'elle ajoute du nerf et de l'esprit aux figures, aux têtes surtout qu'elle définit avec la plus expressive vigueur, et s'il s'agit de faire jouer la lumière autour d'un personnage, on conviendra qu'elle glisse avec un merveilleux éclat sur l'homme qui se retourne au premier plan.

Cette libre méthode a plus de saveur que la correction timide de M. Courtry ; une facture méticuleuse ne saurait exprimer l'aisance et la fierté d'un Van Dyck, et le portrait de Gervatius, s'il garde quelque chose de la finesse physionomique du peintre, ne rappelle nullement sa touche large et facile. La *Famille du charpentier*, d'après Rembrandt, ne va pas non plus au delà d'une estimable traduction

où les types sont émoussés, où le coloris a perdu sa fleur et la lumière sa sourde richesse. Il faut plus que de l'adresse et de bonnes habitudes pour ne pas trahir ces grands maîtres; il faut une âme d'artiste qui entre en communion intime avec la leur et s'inspire de leur fougue.

En revanche, M. Lecouteux a rendu service à son modèle en interprétant le *Goûter* de Jules Breton. Je ne veux pas dire qu'il y ait ajouté des beautés auxquelles le peintre n'avait pas songé. Mais la douceur d'une lumière largement épandue, les valeurs exquises des clairs, la ferme construction des terrains, l'accent personnel du modelé éclairent ou précisent ce que les colorations un peu molles laissaient à l'état diffus. Le graveur a mis là quelque chose de lui-même et sa traduction, loin d'être une trahison, semble plutôt un élogieux commentaire.

A vrai dire, les maîtres absolus sont au-dessus de l'éloge, il ne peut être question de les embellir et la plus haute ambition du graveur est de les suivre pas à pas. Quelle conscience est requise et quelle attention, quelle finesse d'œil et de main pour ne rien oublier de ce qu'a dit un Van Eyck, de ce qu'il a concentré sur un étroit panneau. M. Gaujean n'a pas failli à la tâche en traduisant avec une fidélité énergique la *Vierge, saint Georges et saint Donatien*, comme il l'avait fait avec tant de bonheur pour Mantegna, dans sa *Madone de San-Zeno* et pour le même Van Eyck, dans son *Concert des anges*. L'âpre volonté du dessin, la trame dense du style, et le tissu serré de la forme ont été fixés par une main ferme qui conduit l'outil avec une précision impeccable. Dans le *Concert*, d'après Terburg, également gravé pour la *Gazette*[1], avec une réalisation non moins sûre du modelé, on admire la souplesse de l'ambiance, la sensation particulièrement fine des valeurs qui, par de savantes combinaisons du blanc au noir, exprime la qualité du coloris.

Cette question des valeurs n'intéresse pas moins les graveurs que les peintres. C'est en reproduisant fidèlement ce que chaque ton contient de clair ou d'obscur que M. Chauvel interprète d'une façon unique les œuvres de Corot et nous donne l'illusion de cet art délicieux. Un travail léger, fuyant, insaisissable, laisse au modelé aérien sa délicatesse infinie; il enveloppe les êtres dans la transparence. C'est nuageux, souple dans les noirs, argentin dans les clairs, fleuri de lumière grise, comme l'œuvre même du peintre harmonieux entre tous.

Si le raffinement du métier suffisait à traduire les œuvres quintes-

1. Voy. les trois gravures parues dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIII, p. 14; 2e période, t. XXXV, p. 46 et 206.

senciées de Gustave Moreau, M. Bracquemond eût fait ce tour de force : on est stupéfait de l'ingéniosité patiente qu'il a mise en œuvre pour exprimer à la fois et les sensations rares et les menues intentions de l'original. Visiblement, il a pris plaisir à la broderie du détail, il a fouillé avec une attention scrupuleuse tous les bonheurs du pinceau. Mais, en expliquant toutes choses, a-t-il assez vivement rendu la fraîcheur vibrante de l'aquarelle? Quelques sacrifices, un parti pris plus décidé, auraient peut-être mieux servi ces fantaisies précieuses qu'une analyse très subtile et quelque peu monotone.

Les gravures du même artiste, d'après Millet, ne plaisent pas non plus sans réserve. On ne retrouve pleinement dans les *Lavandières* ni la grandeur des formes simplifiées, ni le mystère de la nuit.

Devant un généralisateur tel que Millet, le premier souci du graveur est d'imprimer fortement le caractère essentiel; aussi, bien que la chaude lumière à droite ait été sacrifiée, on sait gré à M. Fornet d'avoir bien rendu le geste, l'allure et le type de la *Baratteuse*.

Parmi les coloristes de l'eau-forte, il faut citer, au premier rang, M. Guérard; dans ses gravures d'objet d'art, il ne cherche pas seulement l'élégance précise des silhouettes et le caractère exact des époques; il n'a garde d'oublier comment chaque substance absorbe ou reflète la lumière; il fait passer sur la planche le rayonnement des matières précieuses, toutes les nuances de la matité ou de la vibration, l'éclat du métal, les veines des pierres dures, le poli de l'ivoire ou la limpidité du cristal.

Le charme du coloris n'est pas moindre dans les deux eaux-fortes de M. Ardail : l'*Orpheline* d'après Henner et la *Petite fille à la houlette*, d'après Govaert Flinck; celle-ci, surtout, si délicatement modelée dans une lumière blonde.

Les beaux jours de la lithographie sont passés, mais elle garde encore des fidèles qui lui demandent la largeur ou la poésie de l'effet, la réalisation rapide d'un dessin coloré. On sait quel parti M. Fantin-Latour a tiré de ce procédé qui laisse à la main toute sa liberté, et permet à l'imagination de se donner carrière. Les lithographies inspirées de Wagner resteront des œuvres souverainement intelligentes, d'un effet grandiose et d'un harmonieux mystère. M. Lunois a fortement rendu, quoique dans un gris trop uniforme, la beauté mâle du tableau de M. Lhermitte, le *Vin*. La grâce onduleuse du *Floréal* de M. Collin, la délicatesse des colorations grises, le charme discret de l'œuvre et son parfum de printemps, ont trouvé chez M. Colas un fin interprète.

La gravure sur bois, ce moyen de vulgarisation par excellence, compte toujours des exécutants d'une dextérité consommée. Avec une légèreté de main qui se plie merveilleusement à la légèreté de la fantaisie, M. Pannemaker a traduit le *Souvenir* d'après Chaplin; tout y est: la souplesse des chairs, le chiffonnage capricieux des étoffes, la langueur de l'expression. Je trouve pourtant une volonté d'art plus personnelle, une fermeté d'accent plus originale dans les deux bois de M. Léveillé, le *Général Patricio Lynch* d'après Rodin et le *Portrait de M. Pasteur* d'après Paul Dubois.

Nombreuses encore seraient les œuvres auxquelles on s'arrêterait volontiers. Je ne puis que signaler dans des genres divers : Le *Bain*, une gravure de M. Boilvin d'après un dessin de l'auteur, d'une finesse exquise dans les nus; — le *Portrait de Carle Vernet* d'après Lépicié, par M. A. Jacquet; — la *Sortie* d'après Ch. Jacques, par M. A. Gilbert, remarquable par la sûreté de l'exécution et la franchise de la lumière; — une eau-forte de M. Focillon, le *Crépuscule*, profonde, calme et largement traitée; — celles de M. Vermoulin d'après Ribot, très exactes avec leurs oppositions vigoureuses et l'étrangeté vivante des physionomies; — celles M. Van Muyden, le savant animalier; — l'*Ange du sommeil* d'après Dewing, par M. Hoskin, d'un sentiment original; — le portrait de Claudius Popelin, par M. Labat; — une lithographie de M. Boutry, *En Octobre*, fine et pittoresque; — une série de bois par M. Dochy; — ceux de M. Florian d'après Besnard, Duez, Renouard, reproduisant ingénieusement la manière de ces artistes; — la *Vittoria Colonna* de Lefebvre, par M. Jasinsky, d'une extrême précision; — le *Portrait de femme* d'après Rembrandt, par M. Baude, énergiquement modelé et d'un superbe relief.

Le critique se préparerait des remords s'il n'avait le temps de se repentir et l'occasion de réparer des oublis. Placé brusquement devant la production de toute une année, forcé d'interroger des kilomètres de toiles et de faire le tour d'une armée de statues, il n'a la prétention ni de tout dire ni même de tout voir. Il est sensible au plaisir de la découverte, mais comme il aime bien ce qu'il aime, il retourne par une pente fatale aux œuvres qui furent les amies de la première heure, et qu'on apprécie mieux à mesure qu'on les revoit. Pourtant, il ne voudrait pas, par amour de la ligne droite ou cédant à l'égoïsme de ses impressions, laisser de côté des œuvres de valeur qui ne l'avaient pas absolument convaincu ou charmé dès l'abord. Le *Portrait de Mlle Bilinska*, par elle-même, ne fait pas la cour aux regards et peut

même passer pour revêche; mais quelle énergie de facture et quelle intensité d'expression; il n'est question là ni de mensonge ni de flatterie; c'est une œuvre de vérité et qui fait grand honneur à la sincérité de l'artiste. Quand elle est sincère la femme l'est avec passion. Une autre Slave, Mlle Bashkirtseff l'avait déjà prouvé et l'on peut le constater encore devant le portrait peint par Mlle Hirsch, si naturel et pris sur le vif. Avec une simplicité charmante, M. Jacomb-Hood nous montre une jeune Anglaise assise dans un intérieur assez nu, mais habité par une très douce harmonie de gris et de noirs; c'est tout à fait distingué. Je ne veux oublier, cette fois, ni la délicate étude de paysanne couchée, de M. Evariste Carpentier, ni le *Portrait de M. Peter Benoît*, si curieusement buriné par M. Van Beers et d'une ressemblance intime, ni ceux de M. Giron, d'un ferme dessin, ni la *Famille royale de Danemark*, belle réunion de portraits par M. Tuxen. Il ne manque peut-être à la *Cueillette des figues* de M. Rosset-Granger qu'une affirmation plus vigoureuse de la lumière et de la forme pour préciser ce qui est si délicatement senti; aux solides et fins paysages de M. Jan-Monchablon qu'une enveloppe plus unie et plus moelleuse; au *Bibliophile* de M. Gelhay, qu'un peu de souplesse pour affiner et fleurir l'effet lumineux justement indiqué; peu de chose au *Vieux Pêcheur* de M. Hadengue; presque rien au *Marché* de M. Saunier. Est-ce tout? ce serait présomption grande que de le croire. Heureux si l'on a pu dégager l'essentiel et suivre, sans trop gauchir, le petit rayon qui nous guidait dans le labyrinthe du Salon.

MAURICE HAMEL.



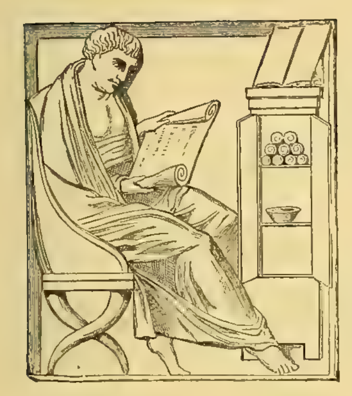
LES

ANCIENNES COLLECTIONS DE MANUSCRITS

LEUR FORMATION ET LEUR INSTALLATION.

(PREMIER ARTICLE.)

I.



Les collections de livres ont été chez toutes les nations l'objet d'un culte fervent. Partout où les œuvres de l'esprit ont revêtu la forme écrite, il s'est trouvé des amateurs pour les rassembler, les installer dans un sanctuaire plus ou moins somptueux, et des intelligences d'élite pour veiller à leur préservation. Ce sont les manifestations de ce zèle artistique et littéraire que je voudrais étudier ici, du moins pour la période antérieure à la propagation de l'imprimerie.

Sans remonter au déluge, ou même plus haut, comme a prétendu le faire certain bibliophile du siècle dernier [1], on retrouve la trace de cette noble sollicitude chez les Chaldéens, les Assyriens, les Perses, les Indiens, les Égyptiens, les Carthaginois. Dans les tombeaux de Gizeh, chez ces derniers, on a exhumé un fonctionnaire qui s'appelait le « gouverneur des livres ». L'immense palais de Thèbes, élevé par Osymandias, avait une salle remplie de manuscrits, sur le seuil de laquelle se lisait, en langue égyptienne, cette inscription caractéristique : *Pharmacie de l'âme*. Cette collection est la plus ancienne qui soit mentionnée nominativement dans l'histoire. On signale ensuite celle qu'avait formée Pisistrate et qui, après avoir été enlevée par Xerxès, fut rendue aux Athéniens par Séleucus Nicator; celle

1. Maderus, *De bibliothecis atque archivis virorum clarissimorum, cum præfatione de scriptis et bibliothecis antediluvianis*. Helmstadii, 1702, in-4°.

d'Aristote, léguée à Théophraste, puis à leur disciple Nélée, et plus tard transférée à Rome par l'ordre de Sylla; celle de Persée, dernier roi de Macédoine, enlevée également par les Romains; celle des rois de Pergame, qui, sous le triumvirat d'Antoine, vint grossir la plus remarquable et la plus importante des collections antiques, la fameuse bibliothèque d'Alexandrie. Celle-ci, créée avec le Musée et dans son enceinte, probablement par Ptolémée Soter, fut détruite une première fois, en partie du moins, par un incendie allumé durant le combat livré à César. A cette époque, elle réunissait dix-sept cent mille volumes d'après Aulu-Gelle, quatre cent mille d'après Tite-Live, deux cent mille seulement suivant Plutarque; mais il faut songer que ces *volumina* étaient de simples rouleaux, dont chacun ne renfermait qu'un fragment d'ouvrage et tenait fort peu de place, de sorte que l'ensemble était loin d'égaler en richesse et en étendue nos grands dépôts modernes. Cette perte fut réparée à l'aide des livres conservés par les rois égyptiens dans le Serapeum et de ceux que l'on apporta de Pergame. On sait que la destruction définitive de la bibliothèque d'Alexandrie a fait l'objet d'une controverse plusieurs fois renouvelée, et portée jusqu'à notre tribune politique. Les uns veulent que ce désastre soit l'ouvrage des chrétiens, qui, sous Théodose, et un peu par son ordre, mirent au pillage un palais devenu le dernier centre de la résistance païenne. Les autres l'attribuent à la barbarie des soldats d'Omar, lorsqu'ils s'emparèrent de la ville, au VIIe siècle. Il est certain que la célèbre bibliothèque, soit que les chrétiens en aient laissé subsister une portion, soit qu'elle ait été reconstituée ensuite, survécut beaucoup plus tard; elle dut périr de délaissement, sinon de la main des Musulmans ou des Turcs [1].

Les Romains se montrèrent d'abord moins curieux de livres que les Grecs. Vers la fin de la république, quelques opulents personnages commencèrent à les rechercher; Lucullus mit à la disposition de tout le monde ceux qu'il avait trouvés dans la dépouille des rois de Pont. Mais Auguste fut le premier à organiser, sous les portiques d'Octavie et du Palatin, de véritables collections publiques. Tibère, Vespasien et d'autres empereurs imitèrent son exemple. Rome comptait, au IVe siècle, vingt-huit établissements de ce genre, dont la surintendance constituait une des principales charges de l'empire. Les cités, les villas particulières, les thermes en avaient aussi. On se souvient des trois mille papyrus grecs et latins découverts à Herculanum dans

1. Voy. Daremberg et Saglio, *Dict. des Antiq.*, au mot *Bibliotheca; Revue historique*, an. 1876, p. 484.

la maison d'un philosophe ou d'un homme de lettres : tous tenaient dans un *tablinium* large d'environ trois mètres et demi, avantage qu'envieraient certainement bien des collectionneurs d'aujourd'hui. Les chrétiens héritèrent du zèle des bibliophiles païens. Un prêtre qui fut martyrisé, saint Pamphile, ne possédait pas moins de trente mille volumes. Les catalogues dressés par saint Jérôme et Gennadius supposent des dépôts de manuscrits vastes et nombreux. Un des plus considérables fut organisé à Byzance par Constantin et ses successeurs ; il renfermait, dit-on, cent vingt mille volumes, qui furent brûlés en 476. L'empereur Zénon reconstitua plus tard cette bibliothèque; mais les ravages des iconoclastes en laissèrent à peine subsister de rares débris.

En Gaule, un certain nombre de collections particulières existaient en pleine invasion barbare. Sidoine Apollinaire mentionne celle de Rurice, évêque de Limoges, du professeur Lupus, à Périgueux, du consul Magnus, à Narbonne, de Ferréol, propriétaire d'une riche habitation à Prusiane, sur le Gardon. Mais la conservation des manuscrits devint alors, comme leur usage et leur confection, l'apanage à peu près exclusif des monastères. La bibliothèque était une des parties essentielles de l'établissement cénobitique, une de ses premières raisons d'être. Un cloître sans librairie, disait une locution proverbiale, c'est une citadelle sans munitions : *Claustrum sine armario, quasi castrum sine armamentario*. L'armoire avait, en effet, donné son nom aux réunions de livres qu'elle abritait, et leur gardien, un des premiers dignitaires du couvent, s'appelait par la même raison l'*armarius* (quelquefois aussi *librarius*). L'entretien et la surveillance de leur contenu avaient fait l'objet de recommandations toutes spéciales de la part des principaux fondateurs d'ordres. Dès le IIIe siècle, saint Pacôme imposait à ses disciples, qui n'étaient pourtant que des solitaires, des prescriptions relatives à la distribution et au classement des volumes qu'ils consultaient; il préposait deux d'entre eux à cette tâche délicate. La règle de saint Isidore voulait que les livres fussent rendus chaque soir par les religieux; celle de Cîteaux leur défendait de se déplacer sans les remettre dans l'*armarium;* celle des Chartreux ne leur permettait d'en prendre que deux à la fois, et avec les plus grandes précautions. Partout éclate, chez ces fidèles dépositaires de la science, le sentiment de vénération exprimé par le bibliothécaire de Saint-Riquier à la fin de son catalogue : « Ce sont là nos richesses, ce sont les aliments de la vie céleste, fortifiant l'âme par leur douceur ; c'est par eux que notre

maison de Centula a vu s'accomplir cette sentence : Aime la science des écritures, et tu détesteras le vice [1]. » On pourrait, en effet, mesurer la prospérité intellectuelle et spirituelle des anciennes congrégations religieuses aux soins dont elles entouraient leurs manuscrits ; le jour où elles les négligèrent, où elles les laissèrent attaquer par la poussière ou les vers, où elles les vendirent à vil prix, comme cela se vit, d'après Trithème, à l'abbaye d'Hirsauge et ailleurs, la décadence envahit sous toutes ses formes l'institut monastique. Ces abus ne se produisirent guère que vers la fin du moyen âge. Jusque-là, nous voyons les moines aussi amoureux de leurs trésors bibliographiques que peut l'être le plus ardent de nos collectionneurs. Au moindre signal d'alarme, à l'approche des Lombards, des Sarrazins, des Normands, leur premier soin est d'emporter en lieu sûr les deux choses qui leur tiennent le plus au cœur : les reliques de leurs patrons et leurs livres.

C'est qu'il n'était pas facile pour eux de recruter les éléments d'une bonne bibliothèque et de les remplacer quand ils se perdaient. Le travail du *scriptorium* n'y suffisait point. Il fallait recourir à des achats, à des emprunts, à des missions lointaines, à des contributions spéciales. Dans telle abbaye, chaque novice devait apporter, le jour de sa profession, un volume de quelque valeur. Dans telle autre, les tenanciers étaient soumis à une redevance annuelle pour le recrutement des livres, comme ils l'étaient ailleurs pour leur reliure. Un des règlements de Corbie, confirmé par le pape Alexandre III, astreignait à une taxe analogue toutes les maisons de sa dépendance. Un des abbés de Fleury avait pris la même mesure. A Saint-Martin-des-Champs, la bibliothèque avait une dotation de vingt sols par an. Dans une foule de communautés, elle était entretenue par des rentes de diverse nature, par des dons, par des legs pieux. Il ne fallait pas moins que tous ces expédients réunis pour arriver à composer des collections comme en possédaient Cluny, Luxeuil, Fleury, Saint-Martial, Moissac, Mortemer, Savigny, Foucarmont, Saint-Père de Chartres, Saint-Denis, Saint-Maur-des-Fossés, Saint-Corneille de Compiègne, Corbie, Saint-Amand, Saint-Martin de Tournai, où Vincent de Beauvais avait trouvé le plus vaste dépôt de manuscrits qui existât de son temps, et surtout les grandes abbayes parisiennes, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Victor, Saint-Martin-des-Champs, dont les précieux fonds sont connus de tous ceux qui ont

1. D'Achery, *Spicileg.*, t. IV; Cahier, *Nouv. Mél.*, t. IV, p. 52, 58.

consulté les catalogues de notre Bibliothèque nationale. Plusieurs établissements qui tenaient dans la capitale une place bien moins importante, ceux des Célestins, des Feuillants, des Jacobins, des Carmes, des Cordeliers, des Blancs-Manteaux, de Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers, avaient amassé de la même façon de véritables richesses.



ARMOIRE A LIVRES.

(D'après une peinture du Bas-Empire.)

C'est cette réunion considérable de livres de toute espèce qui rendait Paris si cher aux lettrés et aux travailleurs. Les trésors littéraires de cette cité de l'intelligence arrachaient à ses visiteurs des cris d'enthousiasme plus vifs et plus sincères que tous ceux que peut faire pousser aujourd'hui son luxe effréné. « O bienheureux « Dieu des dieux dans Sion ! s'exclame Richard de Bury, quel torrent « de volupté a réjoui notre cœur toutes les fois que nous avons eu le « loisir de nous arrêter à Paris, ce paradis de l'univers ! Là, par « l'ardeur de notre passion, les jours s'écoulaient trop vite. Là se « trouvent des bibliothèques cent fois plus agréables que des vases « remplis de parfums ; là, des vergers abondants en toute sorte de « livres ; là, des prés académiques, jardin des péripatéticiens, sommets

« du Parnasse, portique des stoïciens. Là, on voit Aristote mesurer « la science aussi bien que l'art, Ptolémée et Genzachar calculer par « des figures et des nombres les apsides épicyles et excentriques des « planètes, Paul révéler les mystères, Denis coordonner et expliquer « sa hiérarchie, la vierge Carmenta représenter en lettres latines « tout ce que Cadmus et les Phéniciens ont rassemblé sur la « grammaire [1]. »

Mais ce n'est pas seulement dans les monastères que le bibliophile trouvait à se délecter ainsi. Les églises séculières lui ouvraient également leurs librairies. Notre-Dame de Paris en possédait une déjà fort belle au XIIIe siècle; elle était à la disposition de tous les étudiants pauvres. La Sainte-Chapelle, l'Hôtel-Dieu, les principaux collèges de l'Université avaient également la leur. Mais aucune ne valait celle de la maison de Sorbonne, dont les livres furent longtemps la seule richesse. Les docteurs qui faisaient partie de cette célèbre institution prirent, dès le principe, l'habitude de lui léguer ceux qu'ils avaient rassemblés, de sorte qu'au bout d'un certain nombre d'années, elle se trouva comme par enchantement propriétaire de la collection la plus complète et la plus variée, tant en littérature sacrée qu'en ouvrages profanes. La bibliothèque de la Sorbonne était ouverte dès le XIIIe siècle, non seulement aux maîtres et aux étudiants de la maison, mais même aux lettrés du dehors. Les origines de ce riche dépôt ont été établies avec autant de précision que d'autorité par M. Léopold Delisle, avec celles des divers fonds ecclésiastiques réunis, sous la Révolution, au noyau primitif du grand établissement que l'Europe nous envie [2]. En parcourant les pages pleines d'érudition où il les a reconstituées pièce à pièce, on est saisi d'un double sentiment d'admiration, et pour les persévérants efforts qui sont parvenus à grouper tant de richesses bibliographiques dans un temps où le livre était encore une rareté, et pour la patience du savant qui est venu à bout de démêler leur provenance primitive à travers le chaos des catalogues et des ex-libris.

Enfin, en dehors de Paris, en dehors même des églises et des collèges, l'amateur de lecture trouvait à satisfaire son goût dans certaines bibliothèques municipales, et jusque dans les petites écoles de village. Les premières n'abondaient pas; elles existaient cependant, dès le XVe siècle, à Rouen, à Poitiers, à Saint-Lô, et sans doute dans beaucoup d'autres villes. Les secondes, bien plus répandues au moyen

1. *Philobiblion*, chap. VIII.
2. *Le Cabinet des Manuscrits*, t. II.

âge qu'on ne le croit généralement, possédaient au moins un petit nombre de livres usuels, et parfois les bibliophiles y faisaient des trouvailles. « Recherchant l'amitié de chacun, dit encore celui que « nous venons de citer, nous ne négligions point l'affection des recteurs « des écoles rurales ni celle des pédagogues des enfants grossiers, et, « quand le temps nous le permettait, entrant dans leurs jardins ou « dans leurs petits champs, nous cueillions les fleurs les plus odori- « férantes et nous arrachions les racines négligées, propres cepen- « dant aux hommes studieux, et pouvant, une fois leur goût sauvage « et ranci digéré, fortifier par leur vertu les artères pectorales de « l'éloquence. Parmi elles, nous découvrions quelquefois des choses « dignes d'être remises à neuf, et qui, habilement nettoyées, après « avoir perdu la rouille honteuse de la vétusté, méritaient de « posséder de nouveau une agréable physionomie. » Ce passage, aussi intéressant pour l'histoire de l'instruction publique que pour le sujet spécial qui nous occupe, fut écrit par Richard de Bury en 1343 au plus tard. Assurément bien des gens seront surpris de voir, à une époque aussi reculée, fonctionner les bibliothèques scolaires.

II.

Nous n'avons encore rien dit des collections particulières des princes et des seigneurs, et c'est là cependant que vinrent s'accumuler une quantité de manuscrits précieux, à partir du jour où la science laïque fit une concurrence ouverte à la science ecclésiastique. Nos rois, comme toujours, prirent l'initiative, et leur fameuse librairie, malgré son importance, conserva longtemps le caractère d'une bibliothèque privée. Charlemagne, aidé par Alcuin, en avait réuni les premiers éléments ; c'était, pour l'école et l'atelier de calligraphie établis dans son palais, une ressource indispensable. Le haut rang du bibliothécaire de la cour carlovingienne indique assez l'importance de ses fonctions : il était pris parmi les chanceliers, les intendants des bâtiments royaux, et remplissait en même temps le rôle d'historiographe. Mais sa charge ne tarda pas à devenir une sinécure : les livres modèles réunis par le restaurateur de l'empire ou offerts à ses premiers successeurs furent légués en partie aux églises, et le reste disparut dans les bouleversements qui accompagnèrent la chute de leur dynastie.

Un sérieux essai fut renouvelé par saint Louis, qui fit transcrire

et placer dans la chapelle du Palais, à côté de ses trésors les plus précieux, une quantité de livres, notamment les traités des docteurs de l'Église, pour les besoins des lettrés et des religieux de son hôtel. Lui-même s'en servait souvent, soit pour contrôler les assertions des prédicateurs, qu'il écoutait avec intérêt, mais avec un judicieux esprit de critique. D'après un chroniqueur de l'ordre de saint Dominique, tous les ouvrages à l'aide desquels Vincent de Beauvais rédigea sa vaste encyclopédie (et le nombre en est grand) furent mis à sa disposition par le roi, qu'il avait peut-être aidé à composer sa collection. Celle-ci fut encore léguée, dans une pensée de piété, mais aussi de conservation, à des établissements monastiques : les Dominicains et les Cordeliers de Paris, les moines de Royaumont, les Dominicains de Compiègne se la partagèrent après la mort du propriétaire.

Le véritable fondateur de la bibliothèque royale fut Charles V. Chacun sait combien ce prince aimait les livres, et « bien le démons- « troit, dit Christine de Pisan, par la belle assemblée de notables « livres et belle librairie qu'il avoit de tous les plus notables volumes « qui par souverains auteurs aient esté compilés, soit de la sainte « Escripture, théologie, de philosophie et de toutes sciences, moult « bien escrips et richement adornez [1]. » Cette librairie fut installée, en 1367 ou 1368, dans une des tours du château du Louvre et confiée aux soins de Gilles Malet, valet de chambre ou secrétaire du roi, qui en dressa un catalogue, parvenu heureusement jusqu'à nous. On y voit figurer, avec les Pères et les commentateurs, avec les somptueux évangéliaires et les charmants livres d'heures, au nombre de plus de cinquante, la plupart des classiques latins, des historiens anciens et modernes, des poètes, des fabulistes, des chansons de geste et des romans de chevalerie. Charles V possédait aussi un fonds assez considérable de livres hébreux. Il usait avec libéralité de son trésor bibliographique, car il donna ou prêta plusieurs de ses riches manuscrits, qui furent perdus de cette façon. Toutefois son successeur en conserva la plus grande partie, et dès lors la librairie du Louvre devint un établissement permanent, dilapidé à la mort de Charles VI par suite de l'occupation anglaise, mais reconstitué peu à peu sous les princes qui suivirent.

A. LECOY DE LA MARCHE.

(La suite prochainement.)

1. *Faits de Charles V*, III, 12.

LA
PEINTURE AUX ÉTATS-UNIS

LES GALERIES PRIVÉES.

(PREMIER ARTICLE.)



L est assez difficile de résumer en quelques pages les documents rassemblés pendant un voyage de six mois à travers une centaine de galeries. Notre tâche, dans cette tournée, n'a pas été celle d'un dilettante qui cueille çà et là d'agréables impressions, mais celle d'un catalogueur systématique et acharné. Passer en revue deux ou trois mille toiles et faire un choix parmi elles, constituaient une lourde besogne, d'autant plus que nous disposions d'un laps de temps relativement bien court; et puis, on a beau trouver presque partout un accueil cordial et une aide empressée, l'examen des galeries privées n'est pas aussi commode que celui des musées publics. Les vraies galeries éclairées par un jour d'en haut et faites exprès pour la peinture sont rares aux États-Unis, comme en Europe : la plupart du temps, les tableaux sont distribués dans toutes les pièces d'un appartement, de sorte que le métier de preneur de notes implique une intrusion dans la vie de famille des possesseurs d'œuvres d'art. La question de l'heure des repas prend une importance dont on n'a pas d'idée : en Amérique, le déjeuner a lieu vers neuf ou dix heures, le dîner vers une heure ou deux; on risque donc d'être gênant, si l'on arrive un peu trop tôt ou un peu trop tard. Après le dîner, il reste peu de temps, car les jours d'hiver sont courts. D'autre part, les tableaux sont distribués inégalement, ceux-ci près d'une large fenêtre, ceux-là dans une douce obscurité. Plus d'une fois, pour gagner quelques quarts d'heure de bonne lumière et pour voir deux collections le même jour, il nous est arrivé de ne pas dîner. Ajoutez à cela le travail d'informations nécessaire pour savoir dans chaque ville quelles sont les galeries vraiment dignes d'être visitées; puis les lettres d'introduction à obtenir; puis, très souvent, la difficulté de prendre un rendez-vous avec le propriétaire, qui ne veut montrer ses tableaux qu'à une certaine heure et par un beau soleil, qui est enchanté de faire admirer ses chefs-d'œuvre, d'en parler et d'en entendre parler, et qui s'ennuie visiblement pendant que l'on prend des notes...

Mais ces petites misères, inséparables d'un voyage d'exploration à travers le domaine de l'art, ont été largement compensées par d'agréables rencontres. Nous n'aurions jamais cru, avant de l'avoir constaté nous-même, que les États-Unis, pays encore tout jeune, fussent si riches en œuvres de peinture, particulièrement

en œuvres de l'école française. Ce n'est pas par centaines, c'est par milliers qu'on les compte. Elles sont bien loin d'avoir toutes la même valeur; mais dans la masse, il y en a de merveilleusement belles. Nous avons retrouvé là un certain nombre de chefs-d'œuvre modernes bien connus; parfois aussi, mais beaucoup plus rarement, des œuvres anciennes des écoles étrangères.

C'est ainsi qu'on nous a montré à Boston, chez M. Lebon, un *Saint Jean-Baptiste* de Salvator Rosa et chez M. Francis Brooks une charmante vierge de Sassoferrato. M. Brooks possède en outre une toile bien curieuse, attribuée à Rembrandt, dans laquelle un Mercure à genoux, vêtu d'une houppelande à manches bouffantes, présente un sac d'or à une jolie maritorne en costume du XVII[e] siècle. *Danaë* (c'est sans doute le nom de la belle) essuie ses larmes avec un mouchoir, mais elle regarde du coin de l'œil le sac d'or qu'elle semble repousser de l'autre main. Un peu en arrière, à droite, une vieille servante magistralement esquissée se penche sur un bassin plein d'eau. Ce tableau porte le cachet d'une galerie royale, ce qui permet d'espérer une identification précise. Il fut vendu ou plutôt donné par-dessus le marché avec un lot de peintures, par un marchand de bric-à-brac de la rue Saint-George, en 1851. Exposé à Dresde pendant plusieurs mois, il fut examiné par des érudits allemands, parmi lesquels le directeur du musée, et ces messieurs, nous assure M. Francis Brooks, déclarèrent que c'était le pinceau de Rembrandt qui l'avait produit. Comment oserait-on révoquer en doute d'aussi imposantes autorités?... Quoi qu'il en soit, l'œuvre est des plus curieuses, avec un fond d'architectures et de verdures brunes que Rembrandt aurait approuvé. N'est-ce pas déjà beaucoup?

Nous avons trouvé aussi chez M. Hammond Russel, à Boston, un charmant portrait de M[me] de Warrens par Largillière, très authentique, fait au moment où cette honnête dame à la fois sérieuse et folâtre était dans tout l'éclat de la jeunesse, — et même de la beauté, si le peintre n'a pas été trop complaisant. Elle a environ dix ans de plus dans le portrait qui se trouve au musée de Lausanne et qui est fort analogue à celui-ci pour la pose et le costume.

Saviez-vous que M. Pasteur a été un artiste dans sa jeunesse? On peut voir près de Boston dans la savante cité de Cambridge, chez M. Marcou, géologue français, une lithographie, signée en toutes lettres *Louis Pasteur*, qui est le portrait de M. Chappuis, aujourd'hui doyen de la Faculté de Dijon. Ce n'est pas cette lithographie, d'ailleurs intéressante, qui aurait attiré notre attention; mais à côté d'elle se trouvait le portrait au pastel, tiers de grandeur naturelle, de M. Marcou lui-même, qui fut, autrefois, le condisciple de Pasteur. Ce pastel est signé : *P. L.* (sic) *del*[t] 1842. En ce moment-là, le portraitiste avait donc dix-huit à dix-neuf ans. Personne ne regrettera qu'il ait choisi la carrière scientifique, mais s'il l'avait voulu, il serait devenu quelqu'un parmi les peintres et, qui sait? peut-être un de ses ouvrages aurait-il été payé, à la vente Morgan, aussi cher qu'un Meyer de Brême! Ce qui est sûr, c'est que dans son portrait de M. Marcou, le ton des chairs, un peu fumeux dans les ombres, est d'une distinction et d'une unité remarquable dans les lumières, et que beaucoup de nos peintres médaillés au Salon, n'ont jamais dessiné ni modelé une bouche avec autant de justesse. Il nous semble reconnaître là les qualités de sincérité, de conscience, de volonté, que l'illustre savant a mises au service de son génie dans un autre domaine, pour la diminution des maux de l'humanité.

La première collection que nous ayons vue aux États-Unis est celle d'un Fran-

çais habitant de Boston, M. Oudinot, paysagiste remarquable qui n'est estimé à sa vraie valeur que par un petit nombre. Elle vient d'être vendue en grande partie, alors que son propriétaire se préparait à rentrer définitivement en France. On y voyait une quinzaine d'esquisses de Corot, dont trois ou quatre de premier ordre; il y avait encore un Ribot du bon coin, un Courbet bien connu, *Les Bords de la Loue*, et plusieurs Daubigny, dont un, resté à l'état d'ébauche, constitue non pas l'œuvre la plus complète du maître, mais certainement celle où il a mis le plus de verve, de puissance et d'originalité. Imaginez, si vous pouvez, un *Lever de soleil* exécuté d'un seul coup, presque d'après nature, sur une toile de cinq à six pieds de longueur, une œuvre qui dépasserait en violence d'exécution les fantaisies les plus hardies de Turner, mais qui conserverait au milieu de cette furie le respect de la nature au point de vue des formes, de la couleur et des valeurs. Si Daubigny avait terminé cette toile étonnante, il n'y aurait certainement rien ajouté et il aurait probablement retranché quelque chose à l'impression d'éblouissement qu'elle laisse après elle. Par bonheur, il n'y a pas songé. Peut-être n'a-t-il pas osé, et, en ce cas, il a eu raison.

Dans le langage courant, une collection importante est celle qui contient un grand nombre de tableaux, bons ou mauvais, de toutes les écoles, quelquefois de tous les peintres, depuis les hommes de génie jusqu'aux fabricants d'art. C'est à New-York que nous trouverons des collections importantes. Ici, à Boston, la plupart sont moins nombreuses et moins éclectiques. Un tableau nous a frappé dans la collection de Mme Hemenway, c'est un chef-d'œuvre de Corot. Cette grande toile s'appelle simplement : *Ville d'Avray* et l'on voit, en effet, à travers un fouillis adorablement léger de bouleaux et de saules, la silhouette à la fois sombre et aérienne de la colline bien connue, derrière laquelle s'étendent les lumineuses profondeurs d'un ciel idéal parsemé de petits nuages blancs et roses.

Un autre *Ville d'Avray*, plus petit, mais exquis, — des saules au bord de l'étang, en face de la colline, — est le joyau de la galerie de M. T. Jefferson Coolidge.

M. Sears, de Boston, possède une belle *Italienne* de Corot, les *Coquelicots* de Daubigny, la *Jeune fille cueillant des fleurs* de Courbet et une *Liseuse* d'Henner, supérieure à celle du Salon de 1883.

M. Martin Brimmer, de Boston, aime Millet depuis longtemps. Il n'a pas attendu que l'artiste devînt célèbre pour lui demander plusieurs tableaux et beaucoup de dessins. Il acheta directement les *Moissonneurs* du Salon de 1853. On se rappelle ce tableau, assez important comme dimension (1m,15 de longueur), qui a été évidemment inspiré par l'histoire de Ruth et Booz : pendant que les moissonneurs prennent leur repas de midi, sous un ciel ensoleillé, à l'ombre d'une haute meule, un paysan amène de force une pauvre fille qui a commis le crime de glaner sans permission. Millet aimait ces sortes de transpositions des scènes de la Bible dans un milieu moderne; il se servait de la Bible pour imaginer une scène, et de la vie de tous les jours pour s'inspirer dans l'exécution du sujet choisi. Tous les moyens sont bons pour faire un bel ouvrage, ou plutôt le moyen n'intéresse que l'artiste, et le résultat seul compte pour celui qui regarde le tableau. M. Martin Brimmer possède encore de Millet une *Leçon de Tricot;* des *Lavandières* dont l'une met du linge sur l'épaule de l'autre; le remarquable petit panneau (31c sur 38) des *Lapins au point du jour,* acheté à la vente Millet en 1875, et deux pastels dont un très important, la *Récolte du sarrasin.*

Les Américains disent volontiers que leur pays prépare « les musées de l'avenir ». Ils s'imaginent posséder les trois quarts de la peinture du XIXe siècle; au moins la majorité d'entre eux sont-ils de cet avis. S'ils exagèrent beaucoup en parlant ainsi, nous devons dire cependant qu'ils possèdent quelques-uns des ouvrages les plus remarquables de Corot, Rousseau et Troyon; qu'ils sont très riches en tableaux de Meissonier, et que la moitié, ou peu s'en faut, des chefs-d'œuvre de Millet se trouvent de l'autre côté de l'Atlantique. L'exposition des œuvres de ce maître illustre, ouverte le 9 mai, nous a permis de faire ce calcul. C'est à Boston, chez M. Peter Brooks, que se trouve la célèbre *Tondeuse* du Salon de 1861, et nous avons vu, tout près de Boston, dans la galerie si remarquable de M. Quincy A. Sh..., — à côté de plusieurs beaux Corot, d'un petit Claude Lorrain et d'une salle entière de peintures anciennes qui aurait, sans doute, mérité un examen attentif, — toute une armée d'œuvres de Millet, composée de trente pastels ou dessins et de vingt peintures à l'huile! Dans ce nombre, une petite *Tondeuse*, beaucoup moins grande que l'autre, mais peut-être encore plus belle de couleur et de modelé ; un grand *Village* au-dessus d'un talus ; le *Bout du hameau de Gruchy*, lieu de naissance du peintre dans la commune de Gréville ; une large esquisse de la *Récolte du sarrasin;* le premier *Semeur;* une *Marine* avec terrain rocheux au premier plan, qui est tout un poème; enfin, parmi les pastels, une *Cour de ferme* au clair de lune, d'un charme inexprimable, dont le livre de Sensier a fait mention.

Nous trouverons encore beaucoup d'autres Millet sur notre route. Cette préférence des Américains n'est pas le seul résultat du hasard. Millet avait pour admirateur et ami, presque dès ses débuts, un Américain nommé Hunt, frère de l'architecte, peintre de talent et homme de goût. Nous ne voulons pas prétendre que tous les tableaux qui ont quitté Barbizon dès 1850 aient été achetés sous l'unique inspiration de Hunt : plusieurs autres amateurs peuvent avoir eu du goût en même temps que lui; mais il a eu, sans contredit, une influence prépondérante sur l'émigration d'une bonne partie de l'œuvre de Millet à travers l'Atlantique.

Des chroniqueurs parisiens ont témoigné de leur mauvaise humeur contre cet accaparement de quelques-uns de nos plus beaux ouvrages par l'Amérique. Peu s'en faut qu'ils ne considèrent ces achats, faits littéralement au poids de l'or, — cadre compris, — comme une espèce de pillage légal. La raison qu'ils donnent pour expliquer leur colère, c'est que les acheteurs de ces chefs-d'œuvre n'entendent rien à la peinture. Cette raison est-elle valable ? Sommes-nous bien sûrs que, même en France, tous les possesseurs de galeries, tous sans exception, soient de parfaits connaisseurs ? Et du reste, si, comme cela est certain, la moyenne du goût est beaucoup plus élevée en France qu'en Amérique, quel meilleur moyen les Américains pourraient-ils employer, pour se former le goût, que d'acheter à grands frais les chefs-d'œuvre de la peinture française ?

Mais si la colère est injuste, le regret est légitime, et peut-être le cri d'alarme jeté par la presse parisienne retiendra-t-il en France quelque bel ouvrage menacé d'expatriation. Il paraît même que, dernièrement, un richissime Américain a essayé d'obtenir à un prix formidable l'*Angelus* de Millet, et que l'heureux possesseur de ce tableau a refusé nettement, voulant conserver à la France un des rares chefs-d'œuvre de Millet qui se trouvent encore dans notre pays. Si cela est, on ne saurait l'en féliciter assez hautement.

Quant aux Américains, il n'est guère logique de leur reprocher d'acheter à prix d'or la peinture française, alors qu'on se plaint, — avec grand'raison, selon nous, — qu'ils aient établi sur l'entrée des œuvres d'art cet impôt de 30 0/0 qui est nuisible non seulement aux intérêts matériels des artistes européens, mais encore et surtout au développement de l'art américain.

A Philadelphie, les collections privées sont nombreuses ; quelques-unes ne contiennent que des œuvres d'artistes secondaires : nous ne les avons pas visitées, ayant assez à faire avec les plus riches en œuvres sérieuses. Chez Mrs Fell, beaucoup de bonnes choses, dont trois ou quatre très remarquables. De Millet, une *Femme grévillaise,* donnant à manger à des poules, debout sur la marche d'entrée de sa maison (la propre maison du peintre, que nous connaissons bien pour l'avoir habitée plusieurs années de suite pendant la saison d'été); l'œuvre est de premier ordre et presque identique, pour la composition, au nº 49 de la vente Defoer. De Diaz un grand paysage, *Intérieur de forêt,* superbe d'ordonnance, qui nous avait paru un peu terne jusqu'au moment où, ayant eu l'idée d'effacer du bout des doigts la fleur bleuâtre qui couvrait le vernis, nous avons constaté que la couleur de ce tableau devenait riche et profonde. Il y a des personnes qui poussent le respect des chefs-d'œuvre au point de ne pas oser les essuyer. Cela vaut encore mieux pourtant que les récurages de domestiques ignorants.

Si remarquable que soit ce Diaz, il est bien peu de chose auprès d'un chef-d'œuvre de Corot qui s'appelle les *Nymphes de l'Aube,* et qui fait monter très haut l'importance artistique de la collection Fell. Corot est, comme la nature, toujours pareil et toujours divers : il a l'air de n'emprunter à la réalité que les vagues éléments nécessaires à la création de son rêve, et pourtant il reste, plus que personne, près de la réalité. Ici, son rêve était l'aube, et il a ouvert derrière un merveilleux bouquet d'arbres une large trouée de ciel, qui passe par toutes les nuances intermédiaires, du jaune le plus étincelant au bleu turquoise le plus fin. Pour ceux qui n'ont pas vu le tableau, et même pour ceux qui l'ont vu, la description que voilà n'est guère un signalement. C'est peut-être par compassion pour les catalogueurs futurs, que Corot a souvent mis dans ses arrangements de ciel, d'arbres, d'eau et de terrain, quelques objets plus faciles à décrire : il y a dans ce merveilleux tableau six nymphes, dont une à genoux, au premier plan, et une, vêtue d'un simple voile de gaze, tenant par la main un Amour ou un petit génie. Pourquoi cette merveille n'est-elle pas au Louvre?

Le même jour, en sortant de notre seconde visite à cette collection, nous avons trouvé chez M. Lankanau un autre chef-d'œuvre de Corot, extraordinaire par la vérité des valeurs, un *Soleil couché,* ou plutôt non encore levé, sur un coin de lac, avec trois arbres formant une masse puissante et légère, à la fois épaisse et semée de trous « pour que les oiseaux du ciel puissent y voler ». Signe particulier, au premier plan, dans la masse de terrain ou de rochers sombres, un berger tyrolien assis jouant du pipeau.

Toujours dans la même ville de Philadelphie, la galerie de M. Gibson, une véritable galerie organisée pour qu'on puisse voir la peinture, contient plus de cent tableaux de tous pays et de tout ordre; mais l'école française y domine, et c'est vraiment dans les galeries éclectiques de ce genre qu'on peut se rendre compte de la supériorité de notre école. Il y a chez M. Gibson, — avec quelques ouvrages de peintres italiens, ou même français, peu estimés en France dans le

monde artistique, mais assez goûtés en Amérique pour l'habileté calligraphique de la main, beaucoup de noms marquants et même d'œuvres de valeur : un beau *Chêne,* de Courbet; une très jolie promeneuse en robe jaune, du meilleur temps de Stevens, intitulée : *A la campagne;* un bon Dupré; deux Couture; une charmante *Toilette de Vénus,* qui est de beaucoup le meilleur Diaz de la collection et qui provient de la vente Morgan; un très grand et très beau *Pâturage,* de Van Marcke, cet artiste si souvent inférieur à lui-même; deux Daubigny; un Meissonier important; une *Mère italienne,* de Bonnat, belle esquisse libre et sincère; un bon Breton, la *Récolte des pommes de terre,* sans grand charme de couleur, mais plus serré de dessin et de modelé qu'à l'ordinaire; une *Nymphe,* de Henner, simple pochade d'une extrême richesse; un beau Millet, la *Rentrée du troupeau;* enfin un très beau spécimen de Troyon, le *Passage du gué,* plein de lumière et d'harmonie. Ceux qui aiment la bonne peinture ont de quoi se délecter dans cette collection.

Celle de Mrs Borie est moins nombreuse, mais elle contient une masse d'ouvrages intéressants. On se fatigue à énumérer les belles choses, et le lecteur se lasse encore plus vite de ces litanies admiratives. Éliminons tout ce qui est secondaire, il en restera toujours assez. Sur cinq toiles qui portent le nom et même la signature de Diaz, trois sont très médiocres, mais deux sont tout à fait remarquables: *Fontainebleau* et *Enfants et chiens dans une forêt,* d'un excellent sentiment de nature, avec une couleur riche et sobre et une rare sincérité de dessin, approchent véritablement du chef-d'œuvre. Corot est là avec un très joli *Bord de rivière* et deux autres toiles très insignifiantes. Les *Trois vaches blanches,* de Troyon, achetées à sa vente, forment une charmante harmonie; mais il faudrait louer plus longuement un Troyon de premier ordre, le *Pâturage,* où trois taureaux, une vache blanche, un petit chien aboyant, un pêcheur sortant d'une rivière, sont dans une vaste plaine, sous un ciel étonnamment gras, largement et légèrement brossé, que remplissent des masses de vapeurs blanches et grises entre lesquelles apparaissent, çà et là, des échappées d'un bleu exquis. Rousseau est représenté par trois paysages dont le plus modeste comme dimensions, — 15 cent. sur 21, — renferme tout un petit monde paisible, où quelques cabanes et quelques bouquets d'arbres font les frais de la composition. Mais l'exécution libre et savoureuse en fait une œuvre remarquable.

Passons sur Daubigny, Dupré, Decamps, dont les ouvrages contenus dans cette galerie ne sont d'ailleurs pas sans intérêt. Voici un Géricault, sinon transcendant, du moins authentique, les *Courses sur le Corso;* il n'y en a guère qu'un ou deux autres du même artiste aux États-Unis. Bonvin est un peu moins rare : nous trouvons ici une des trois ou quatre répétitions qu'il a faites de sa petite *Ecole de sœurs* et une œuvre charmante qui n'a pas plus de nom que de sujet : une femme à bonnet blanc et à tablier blanc, assise de profil devant une table sur laquelle un chat mange dans une assiette de terre commune. Ajoutez un ou deux pots vernissés, un couvercle, et c'est tout. Mais ce tout est intime et sincère, blond presque comme un Chardin. Si on avait un peu de temps, on s'arrêterait à admirer comment l'artiste, par un sentiment des valeurs très juste, a mis une singulière variété dans les blancs du bonnet, du tablier et de la nappe.

Depuis l'*Intérieur d'une chapelle,* œuvre somptueuse et sombre d'Eugène Delacroix (n° 94 de sa vente) que nous avions vue dans la collection du Dr Angell, à

Boston, nous n'avions plus eu l'occasion de mentionner une œuvre de ce maître coloriste. Philadelphie en possède plusieurs, dont l'une, chez M. Haseltine, est la copie bien connue d'un fragment de tableau de Véronèse. Mais en rentrant chez Mrs Borie, nous allons en trouver quatre! L'une, *Cheval et groom*, est secondaire, ainsi que la *Rencontre de Booz et du parent de Ruth;* mais on retrouve la main du maître dans la *Capture de Goëtz de Berlichingen;* et la *Chasse au lion*, sans être un de ses chefs-d'œuvre, montre une merveilleuse verve d'exécution dans les draperies, les selles d'or et le harnachement des chevaux, une grande richesse dans la couleur générale et un mouvement extraordinaire, — un peu aux dépens de la vérité; — encore cette réserve ne concerne-t-elle pas la tête du lion, qui est superbe de vie et de férocité; son œil brille, son muffle se tord; c'est la vie même.

Le *Mariage dans une cathédrale*, d'Eugène Isabey, est de premier ordre dans l'œuvre de ce peintre romantique. Ce tableau et un autre Isabey de la collection Paran Stevens à New-York, qui représente l'*Attaque d'une abbaye par les Sarrasins*, peuvent être comptés non seulement parmi les chefs-d'œuvre de ce petit maître, mais parmi les conceptions les plus richement décoratives de la peinture de genre. Le premier réalise sous nos yeux, dans une vieille église gothique presque entièrement masquée par de larges tableaux, des draperies somptueuses et de superbes tapisseries, toute la pompe d'un mariage royal ou princier des premières années du XVIIe siècle. Le second est une indescriptible mêlée de chevaliers, d'hommes de pied, d'Arabes en turbans et manteaux rouges ou bleus, de femmes richement vêtues, mortes ou évanouies, ou levant au ciel leurs bras nus, et toute cette foule, y compris un Arabe à cheval, sur un large escalier qui mène à un cloître!

Et pourtant, nous donnerions sans hésiter toute cette verve, toutes ces magnificences, tous ces flamboiements, même ceux des Delacroix, pour les trois Millet moins tapageurs qui semblent dormir tout près de là, qui n'attirent pas le regard aussi impérieusement, mais qui savent le retenir captif. Dans cette modeste *Faneuse*, dans cette *Jeune paysanne qui revient de la traite*, l'une et l'autre au soleil levant, Millet a cherché à exprimer, et il y est parvenu, le mystère dans le plein air, presque dans le plein soleil. La meilleure moitié de la profonde poésie qui se dégage de ses toiles tient à sa parfaite connaissance des lois de la lumière. Il l'a montrée mieux encore dans le *Retour du laboureur*. Un paysan, assis de côté sur un cheval blanc, traînant par le licol un cheval roux, revient dans une vaste campagne que la lune pleine enveloppe silencieusement d'une lumière vaporeuse. Millet donne à cette scène insignifiante la poésie du mystère et de l'unité. Tout y est; rien de trop, pas même les choux à haute tige, semblables à de petits arbres étalés, qui croissent au second plan. Dans le lointain, une brume légère enveloppe un troupeau avec son berger, une cabane, une haie, les collines de l'horizon. L'artiste a rarement mieux dessiné des figures d'hommes et de chevaux, mieux indiqué, mieux simplifié, — c'est-à-dire poétisé sans tricherie, — leur construction et leurs masses. C'est un de ses chefs-d'œuvre, et décidément la collection de Mrs Borie est une très belle collection.

Citons, pour finir, une grande et intéressante toile de Fromentin, les *Voleurs de nuit*, du Salon de 1865, vue chez M. Mac Kean, et partons pour Washington, ville délicieuse qui pourrait se passer de galeries, étant elle-même une fête des yeux. Elle en a pourtant quelques-unes : chez M. Leiter, la *Leçon de couture*, de Millet,

où les deux figures sont de grandeur naturelle; un Rousseau, où la perspective aérienne est d'une extrême délicatesse; et une curieuse aquarelle d'H. Bellangé, *Napoléon visitant les blessés,* qui n'a presque pas vieilli. Dans la collection Dwight, qui contient des paysages anglais des contemporains et des précurseurs de Turner, il faut citer un très remarquable dessin de Claude Lorrain, paysage de mer et de collines, l'*Arrivée d'Enée.* Enfin M. Hubbard possède un des sept ou huit meilleurs Corot que nous ayons vus en Amérique, dans l'éternelle donnée si simple et par cela même si difficile à décrire : un lac borné par des collines lointaines entre deux masses inégales d'arbres légers, et dans le ciel une exquise lumière matinale.

Baltimore n'est qu'à une heure de chemin de fer de Washington, que nous avions choisi momentanément comme quartier général. C'est à Baltimore que se trouve la célèbre galerie Walters. Ayant pris toutes nos mesures pour obtenir l'accès de ce lieu plein de trésors, nous partîmes un beau matin, et... le propriétaire, assez gravement indisposé, n'avait dépouillé son courrier ni la veille, ni le jour même. Oh! qu'on s'intéresse à la santé des gens, quand ils ont de belles choses à montrer! Faisant mille vœux pour son rétablissement, — car le Niagara nous attendait à bref délai, — nous employâmes notre après-midi à voir la collection de M. Robert Garret, où se trouvaient de charmants portraits de Mme Vigée-Lebrun, Nattier, Drouais, etc., et à admirer la façon originale dont M. Walters a arrangé la petite place située devant sa maison.

Cette place, qui est plutôt une rue courte et large, rejoint la vaste place sur laquelle une immense colonne a été élevée en l'honneur de Washington. M. Walters a mis, aux deux extrémités d'une pelouse qui a pour centre un bassin, d'un côté la reproduction en bronze du *Courage militaire,* chef-d'œuvre de Paul Dubois, et de l'autre celle d'un *Lion* de Barye, fort semblable, sinon identique à l'un de ceux du pavillon de Flore. Outre ces deux statues colossales, on voit encore plus près du bassin central quatre groupes de Barye en demi-grandeur naturelle, coulés en bronze sur les maquettes des groupes de dimension colossale *l'Ordre, la Force, la Paix, la Guerre,* qui ornent deux pavillons du nouveau Louvre.

Le lendemain, nouveau voyage à Baltimore. Cette fois, nous fûmes assez heureux pour voir la galerie : plus de cent cinquante tableaux, sans compter une cinquantaine de dessins. Trop de fleurs! disait un personnage bien connu. Trop de richesses! dirons-nous en voyant notre énumération s'allonger de plus en plus, et quelles richesses! Nous avons retrouvé là, avec une émotion mêlée de regret et d'allégresse, quelques-unes de ces œuvres qui font bondir le cœur et qu'on n'oublie plus quand on les a vues une fois en sa vie.

Parmi les Diaz, qui sont de valeur très inégale, il y a un chef-d'œuvre, l'*Orage.* Parmi les Millet, il y a le *Parc à moutons...* Parmi les Rousseau, il y a le *Givre...* Parmi les trois Corot, dont le moindre est encore une œuvre délicieuse, il y a le *Martyre de saint Sébastien!...*

Oui, le *Saint-Sébastien,* le chef-d'œuvre de Corot, sera éternellement loin de nos yeux, loin du Louvre, qui était sa place naturelle. Dans l'excellente notice qui accompagne son catalogue, M. Walters raconte les transformations et les vicissitudes de cette œuvre incomparable, que Corot a plusieurs fois reprise et remaniée dans l'espace de vingt ans, en l'améliorant toujours! Il nous apprend, chose douloureuse, que cette peinture fut offerte à l'administration des Beaux-Arts pour un prix qu'il

trouve très raisonnable. Cette offre ne donna lieu à aucuns pourparlers. Il est vrai qu'un homme bien des fois millionnaire peut trouver raisonnables certains prix destinés à effrayer un ministère, surtout au lendemain d'une guerre désastreuse. Quoi qu'il en soit, consolons-nous en pensant que si ce bel ouvrage n'est plus en France, il est au moins chez un ami sincère et chaud de l'art français, dans la galerie duquel les œuvres françaises comptent pour les trois quarts.

Nous n'avons pas encore dit un mot de New-York, qui a sa grande part de richesses. Là, beaucoup de galeries, y compris les plus grandes, sont éclectiques, un peu trop même à notre gré.

Mais ce n'est pas la règle générale. M. Dana ne possède que sept ou huit tableaux, tous de l'école française et tous très bien choisis, tels que les *Dindons* de Millet et la *Danse des amours*, beau crépuscule de Corot. M. Spencer avait fait jadis une galerie un peu mêlée, quoique déjà d'un choix assez habile; il la vendit pour refaire celle qu'il possède maintenant et qui ne contient que des peintures vraiment dignes du nom d'œuvres d'art. De toutes les galeries que nous avons visitées, ce n'est peut-être pas celle qui contient les plus beaux chefs-d'œuvre, mais c'est certainement celle où on trouve le moins d'ivraie mêlée au bon grain. Sa *Pietà* de Delacroix, analogue, non identique à la *Pietà* de la vente Beurnonville (1880) est une esquisse émouvante; son Rousseau, *Une chaumière dans le Berry* (vente Beurnonville) est une œuvre de volonté et de pénétration. Nous n'avons pas pu prendre des notes précises sur tous les tableaux de cette galerie, faute de temps et aussi parce que les tableaux sont au fond d'une boîte vitrée, selon le nouveau système, qui interdit la mesure exacte et par conséquent l'identification des tableaux, mais il faut citer une superbe petite esquisse des *Glaneuses* de Millet, en hauteur, analogue à celle de la vente Defoer, et, par-dessus tout, un Millet de la fin de la première période, une femme vue de dos sur un lit blanc, qui est un chef-d'œuvre. Millet peut-être regretta plus tard de l'avoir fait, quand on l'eut accusé d'être un « peintre de femmes nues ». Jamais pourtant il n'a montré une telle souplesse, une telle franchise d'exécution, une couleur si éclatante et si harmonieuse, des chairs si vivantes, si frémissantes, pourrait-on dire, au risque de donner une idée fausse de ce superbe tableau où l'art le plus élevé règne sans partage. En deux mots, c'est une belle esquisse de Rubens plus robuste et plus grasse d'exécution. L'éloge n'est pas mince, mais nous croyons qu'il n'a rien d'exagéré.

Chez M. Stebbins, aussi à New-York, passons rapidement devant l'*Eminence grise* et le *Molière chez Louis XIV* de Gérôme, devant un beau Troyon, peinture solide et enveloppée, devant un délicieux et solide paysage de Daubigny, devant un *Incroyable* de Detaille qui est peut-être le meilleur ouvrage de ce peintre, devant un grand Meissonier, *Partie perdue*, et arrivons à la perle de la collection. C'est un des plus petits Meissonier connus, et si l'on nous permettait d'en choisir un dans l'œuvre de cet artiste fécond, nous prendrions probablement ce *Coup de l'Étrier*. Il est d'ailleurs bien connu. C'est celui où un cavalier, en plein soleil, dans une rue de province tournant presque le dos au spectateur, reçoit un verre sur un plateau tenu par un jeune domestique en costume Louis XV.

Voici une collection très peu nombreuse, celle de miss Hitchkock, elle ne se compose guère que d'un tableau, mais c'est une *Madeleine* de Henner. Cet artiste opiniâtre reprend souvent un sujet déjà traité, non pour en faire une répétition quelconque, mais pour le modifier légèrement dans la composition et pour

exécuter d'une façon plus fraiche, avec une couleur plus distinguée, une figure qu'il sait maintenant par cœur. Aussi, très souvent, à l'inverse de beaucoup d'autres peintres, son second ouvrage vaut mieux que le premier. C'est le cas de sa *Madeleine*.

De la collection Darius O. Mills, qui est assez importante, nous ne retiendrons que trois beaux Meissonier : l'*Antichambre*, le *Coup de l'étrier*, avec une figure féminine de servante, chose rare dans l'œuvre de l'artiste, et l'*État-major du maréchal de Saxe*.

Chez M. Richard Lennox Kennedy, nous trouvons les *Palanquins*, charmante toile du regretté Guillaumet; chez miss Cooper, un intéressant Bastien-Lepage, *Fauvette*, et un *Soir* de Corot entre deux grandes masses d'arbres riches de feuillage, profondes, puissantes, légères, selon la formule de ce maître incomparable, avec des silhouettes qui gardent leur fermeté tout en s'évaporant, pour ainsi dire, dans l'atmosphère ambiante.

Il faudrait répéter la même chose et plus encore à propos d'un autre Corot, chez M. Cottier, vaste toile intitulée *Orphee*, qui est le poème de la lumière naissante. Quel homme, que Corot! Plus on voit ses ouvrages, plus on acquiert la certitude que nul paysagiste n'a été aussi près de la nature. Cela montre l'inanité de ces misérables querelles qui renaissent toujours, sous une forme ou sous une autre, à propos de réalisme et d'idéalisme.

M. Davis est un éclectique dans le bon sens du mot; il résout à sa façon les querelles d'école en mettant côte à côte ou face à face une *Baigneuse* de Millet, le *Violoncelliste* de Courbet, deux Ribot, un Rousseau, un Henner, un Manet (l'*Enfant à l'épée*), et un Degas représentant des groupes de *Danseuses* derrière les coulisses. Degas, avec les qualités d'un dessinateur de premier ordre, tombe parfois dans la bizarrerie, uniquement pour éviter la banalité. Il devrait savoir qu'un grand artiste ne peut jamais être banal. Mais le tableau de *Danseuses* que nous avons vu ici n'a rien de trop exagéré ; on y trouve le dessin large et souple, la vérité de mouvement, l'entente de la lumière et l'observation juste que Degas met dans ses œuvres toutes les fois qu'il le veut.

Nous avons cité un Isabey de la collection Paran Stevens : il faut y ajouter, parmi beaucoup d'autres choses intéressantes, un *Seigneur Louis XIII*, endormi pendant qu'il fait antichambre, par Meissonier, et une belle *Cardeuse* de Millet.

Nous n'avons pas eu de chance avec la galerie de M. W. Astor. Muni d'une carte du propriétaire, qu'un ami nous avait fait obtenir, nous nous présentâmes un peu tard, par un ciel horriblement couvert. Le galerie était sombre comme la gueule d'un four. Le majordome, en l'absence du maître, nous reçut d'un air aimable, en nous engageant à revenir par un temps plus clair. Mais mieux vaut tenir que courir. — Pouvez-vous me donner une bougie ? — Oui. — Fort bien. Et nous voilà, une bougie à la main, mesurant les tableaux avec un mètre qui ne nous quittait jamais. Un charmant *Fumeur* de Meissonier perdit peu à cet éclairage. Beaucoup d'autres tableaux étaient de vieilles connaissances du Salon ou de l'hôtel Drouot, signées Detaille, Gérôme, J. Breton, J. Lefebvre, H. Leroux, sans parler de la célèbre épopée des *Oies* de Millet. Les seuls tableaux importants qui fussent nouveaux pour nous étaient un grand *Pâturage* de Van Marcke et un Troyon, *L'Œil du maître*, qui nous ont paru fort beaux, malgré ce piteux éclairage, et un Corot, *Le Nid*, trop haut placé pour être jugé.

Bien nous prit cependant d'avoir demandé une bougie, car il nous fut impossible de revenir à cette galerie avant le jour du départ, et ce jour-là, la maison était vide! Une servante patriarcale, nous engagea à revenir dans quelques heures, quand le majordome serait là. Revenir, quand on a à peine le temps de boucler ses malles!

Mais du moins, si nous n'avons pas mieux vu cette galerie, la faute en était-elle aux circonstances. Dans deux cas particuliers, à New-York, on nous a simplement refusé de nous laisser prendre quelques notes, malgré la précaution prise d'apporter une lettre d'introduction, — sans doute insuffisante. Mais voilà un cas de conscience à étudier : dans ces deux maisons, le domestique nous ayant fait entrer dans le salon pour attendre la réponse négative, nous avons pu voir les tableaux qu'on allait refuser de nous laisser voir. Faut-il en parler? Prenons un moyen terme et, sans nommer les propriétaires de ces tableaux, disons que le *Four banal* et le *Greffeur* de Millet sont à New-York.

Le *Tobie* de Millet y est aussi; nous n'avons pas pu le voir parce que le propriétaire des tableaux, M. George J. Seney, était absent, mais cette indication est sûre : elle nous a été obligeamment donnée par M. Avery, marchand de tableaux.

La galerie Belmont, de New-York, est une des plus anciennes. Elle contient un certain nombre de tableaux allemands et belges, entre autres un des meilleurs ouvrages du baron Leys, et beaucoup de tableaux français dont nous citerons seulement deux Troyon de premier ordre, une pochade ravissante de Daubigny et une *Partie d'échecs* que Meissonier considérait, paraît-il, comme son chef-d'œuvre en tant que peinture d'intérieur, et qui justifie dans une large mesure la prédilection du maître.

E. DURAND-GRÉVILLE.

(*La fin prochainement.*)



LE

MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE

JACOPO SANSOVINO.

Dans le *Jahrbuch* (septième volume, premier cahier), M. W. Bode continue son étude sur les ouvrages de sculpture de la Renaissance italienne qui se trouvent au Musée Royal de Berlin. Nous détachons de cette étude ce qui a trait à Jacopo Sansovino.

Une exposition de tableaux et sculptures de maîtres anciens appartenant à des particuliers s'ouvrit à Berlin en 1883. Parmi les objets qui furent exposés par M. de Beckerath, se trouvait une madone en carton-pâte (*carta pasta*) dorée et peinte, dont M. W. Bode parla dans le *Jahrbuch* de 1883 et qu'il signalait comme une œuvre de la Renaissance faite sous l'influence de Michel-Ange et en même temps des vieux maîtres florentins, surtout de Donatello.

Une répétition de ce relief entra en 1881 dans les Musées royaux, et fut désigné comme un ouvrage du XVIe siècle fait sous l'influence de Donatello.

Depuis cette époque M. Bode voyageant en Italie trouva chez un marchand d'objets d'art deux autres exemplaires du bas-relief de la collection Beckerath. L'un de ces exemplaires, quoique très endommagé, portait cette inscription encore parfaitement lisible

IACOBVS
SANSVINVS
F

La forme de l'inscription, la façon dont le nom est écrit furent pour M. Bode des garants de la véracité de l'inscription elle-même. Il fut convaincu que l'œuvre dont il s'agit était bien de Sansovino. Cette double influence se retrouve dans toute une série d'ouvrages de Jacopo Tatti, mais surtout dans ces deux reliefs.

Ces deux ouvrages sont très importants pour qui veut fixer la manière de ce maître; ils peuvent servir en outre de preuve pour attribuer avec vraisemblance à Jacopo Sansovino deux autres bas-reliefs remarquables qui se trouvent aussi dans le Musée de Berlin.

D'autres preuves, tirées de l'histoire même de Sansovino, servent à démontrer,

d'après M. Bode, que Sansovino est bien l'auteur de la sculpture de la collection Beckerath et de la répétition du Musée de Berlin.

Jacopo est né à Florence, non pas en 1477, mais en 1486, ainsi que l'ont démontré de récentes recherches. Il se forma sous l'influence des derniers grands maîtres du xve siècle.

Andrea Sansovino fut son maître, précisément à l'époque où il travaillait au célèbre groupe du *Baptême du Christ* pour le baptistère de Florence. Longtemps



VIERGE A L'ENFANT, PAR JACOPO SANSOVINO.

encore après, Andrea eut une grande influence sur son élève; car tous deux travaillèrent longtemps ensemble à Rome. Jacopo subit surtout l'influence très persistante de Michel-Ange, son compatriote, son aîné de dix ans, bien qu'il fût l'adversaire de Michel-Ange, qui l'avait attaqué.

Ces diverses influences, bien que fondues et réunies dans une manière qui fut propre à Sansovino, sont encore facilement reconnaissables dans les deux bas-reliefs dont il est question ici.

C'est aux maîtres du xve siècle que Sansovino doit son style pictural, qui le rend très supérieur à la plupart de ses contemporains, et notamment à Andrea Sansovino; c'est à eux aussi qu'il doit la conception et l'arrangement de ces deux madones.

La composition du Musée Beckarath se rapproche d'une façon évidente des bas-

reliefs de madones de l'École de Donatello, et notamment du grand et magnifique bas-relief qui se trouve au Musée du Louvre.

Les deux bas-reliefs sont peints complètement, et dans un état parfait de conservation; par cette œuvre peinte, Sansovino se rattache encore aux vieux maîtres de Florence.

L'influence d'Andrea sur Jacopo se fait sentir surtout dans les têtes des deux madones et dans leurs vêtements; l'exemple de Michel-Ange se retrouve dans l'ampleur des figures, dans cette construction puissante de corps de femmes surmontés de têtes relativement petites.

Ces influences diverses se retrouvent dès qu'on examine attentivement les ouvrages de Sansovino. Mais elle n'empêche pas que l'impression générale soit très caractérisée. Sansovino n'est pas éclectique, ce n'est pas un imitateur ; il reste lui-même, et sait donner à ses études une unité qui lui est bien propre.

La Renaissance a peu d'œuvres aussi originales, et d'une aussi grande puissance, bien que les œuvres du xve siècle qui se rapprochent de celles-là leur soient très supérieures par la naïveté, le sérieux de l'invention, la finesse des formes très naturalistes, alors même que l'exécution révèle la main d'un artiste bien moins habile que Sansovino.

M. Bode dit qu'il n'a pas trouvé jusqu'ici un second exemplaire de la composition qui se trouve maintenant dans le Musée de Berlin; quant à la répétition, il en a vu, dans un magasin d'objets d'art, à Rome, une reproduction, dont les couleurs sont moins bien conservées. Il y en a, dit-il, une troisième chez un marchand de Venise.

Il est vraisemblable que ces deux compositions furent d'abord exécutées en marbre ou en bronze. Car, même au siècle dernier on trouve des répétitions en stuc, en glaise ou en papier-pâte d'originaux en marbre ou en bronze.

Il n'est pas impossible que ces répétitions aient été faites par l'artiste lui-même dans un but de décoration artistique. Car on raconte précisément de Jacopo qu'à l'occasion de l'entrée du pape Léon X, en 1515, il fit pour l'église San-Lorenzo, à Florence une façade en bois qu'il orna de statues et de reliefs. Bientôt après, à l'occasion de la seconde entrée du pape, il orna de la même façon la porte San-Gallo.

En l'an 1515, dit Vasari, la venue du pape Léon X à Florence fut le sujet de riches travaux de décoration. Sa Seigneurie et Julien de Médicis ordonnèrent que l'on construisît en bois des arcs de triomphe en différents endroits de la ville. Non seulement Sansovino fournit les dessins de plusieurs de ces monuments, mais encore il entreprit avec Andrea del Sarto d'exécuter en bois, pour Santa-Maria-del-Fiore, une façade temporaire ornée de statues et le bas-reliefs... Jacopo disposa une façade d'ordre corinthien en guise d'arc de triomphe. Sur un immense soubassement il éleva plusieurs rangs de colonnes, deux par deux. Les intervalles étaient occupés par des niches qui renfermaient les statues des apôtres. Au-dessus des niches étaient des sujets de l'Ancien Testament peints en bronze, dont quelques-uns se voient encore aujourd'hui dans la maison Lanfredini. Les colonnes supportaient un entablement soumis à des ressauts multipliés et surmonté d'un superbe fronton. Dans les tympans et sous les arcades, Andrea del Sarto peignit de beaux sujets en clair-obscur. L'aspect de cette façade était si majestueux que Léon X s'écria en le voyant : « Quel dommage que ce ne soit pas la véritable

façade. » Sansovino fit encore, en l'honneur de l'entrée du pape à Florence, un cheval sautant par-dessus une figure couchée, de neuf brasses de dimension. Ce groupe, placé sur un piédestal de maçonnerie, fut très admiré par le souverain pontife : aussi Sansovino en reçut-il l'accueil le plus gracieux lorsque Jacopo Salviati le mena baiser les pieds de Sa Sainteté.

Léon X, après son entrevue à Bologne avec le roi François Ier, étant revenu à Florence, Sansovino éleva, du côté de la porte San-Gallo, un nouvel arc de triomphe qu'il orna de statues et de peintures, et où il déploya son habileté accoutumée.

Le pape ayant ensuite résolu d'enrichir d'une façade en marbre l'église de San-Lorenzo, notre artiste, pendant que l'on attendait de Rome Raphaël et Michel-Ange, fit un dessin qui fut universellement approuvé, et d'après lequel Baccio d'Agnolo exécuta un magnifique modèle en bois. Michel-Ange ayant présenté de son côté un modèle, les deux rivaux eurent ordre de se rendre à Pietrasanta pour exploiter des marbres. Ils en trouvèrent une grande quantité, mais d'un transport extrêmement difficile. Ils perdirent un temps énorme à cette recherche, si bien que lorsqu'ils regagnèrent Florence, le pape était parti pour Rome. Ils s'empressèrent tous deux de rejoindre Sa Sainteté. Sansovino n'étant arrivé qu'au moment où le Buonarotti était occupé à montrer son modèle à Léon X, dans la Torre Borgia, fut complètement frustré de ses espérances. Il comptait au moins être chargé d'une partie des statues, car il avait la parole du pape; mais il ne tarda pas à s'apercevoir que le Buonarotti voulait être seul.

Une circonstance aidera peut-être à fixer d'une façon plus précise l'époque où les deux ouvrages dont il s'agit furent exécutés. Ils viennent tous les deux de Venise. C'est aussi de Venise que proviennent les deux répétitions que M. Bode connaît de la Madone de la collection Beckerath. On peut dire qu'ils sont de l'époque où Sansovino quitta Rome pour venir s'établir à Venise, probablement de 1527.

Cette date acquiert plus de certitude, quand on compare ces ouvrages à ceux qui sont certainement de Jacopo. Dans le précieux modèle en cire du *Crucifiement* qui se trouve au Musée de South Kensington, œuvre que le jeune artiste exécuta à Rome en 1510 pour Pérugin, on trouve, lorsqu'on le compare à ces madones, le débutant qui se souvient encore, qui imite encore, mais qui observe déjà la nature avec plus d'amour.

Dans la célèbre statue de Bacchus du Bargello, qui est probablement de 1515, dans la statue de saint Jacques du dôme de Florence achevée en 1513, dans la Madone assise de San-Agostino à Rome, qui date du second séjour de Sansovino à Rome, l'artiste s'est encore bien mieux affranchi qu'ici de son maître Andrea et de ses études d'après l'antique. Malheureusement on trouve à Venise trop peu d'œuvres de Sansovino qui permettent de se convaincre, par comparaison, que les bas-reliefs dont il est question sont bien de l'époque du séjour à Venise : et pourtant l'artiste a travaillé là pendant plus de quarante ans, et il y a fait des œuvres de toutes sortes. Ce sont notamment les bas-reliefs qui manquent comme points de comparaison. Cependant un bas-relief de Madone fait par Sansovino qui se trouve sur le tombeau de Livio Podakatharos (mort en 1556), à San-Sebastiano, permet de fixer d'une façon presque certaine la date des deux compositions de Berlin. Si on les compare au bas-relief du tombeau de Livio Podakatharos on y découvre une simplicité, un calme, qui contrastent avec le mouvement emporté, l'effet exa-

géré de ce bas-relief; il faut par conséquent fixer la date de leur exécution à une époque antérieure à l'exécution du bas-relief de Venise.

Les statues de bronze de la Loggietta, et notamment celle de la déesse de la Paix, s'en rapprochent davantage par la forme, par le mouvement. Dans cette statue de la déesse de la Paix les formes du corps, la tête, le costume se rapprochent beaucoup des formes du corps, de la tête, du costume de la Vierge dans le bas-relief du Musée de Berlin. On pourrait donc fixer à l'année 1540 l'exécution de ce bas-relief.

M. Bode ajoute qu'il a vu à l'église des Carmes de Venise dans le bas-côté gauche un charmant petit bas-relief en bronze représentant la Mise au tombeau. Il est très difficile, dit-il, de porter un jugement sur ce bas-relief parce qu'il est très mal éclairé. Cependant M. Bode croit y avoir reconnu la main de Jacopo Sansovino. On y sent, d'après lui, l'influence des vieux maîtres florentins, et notamment celle de Donatello, plus encore que dans les madones du Musée de Berlin. Si Sansovino est vraiment l'auteur de ce bas-relief il l'aurait exécuté tout de suite après son établissement à Venise.

Quand Waagen acquit, en 1841, pour les Musées de Berlin, la collection Pajaro à Venise, il s'y trouva un grand bas-relief de glaise peinte qui fut placé dans la section de sculpture chrétienne; ce bas-relief devait venir d'une église de Venise, où il était considéré comme l'œuvre de Jacopo Sansovino. La Vierge Marie est debout devant un siège en forme de trône; à ses côtés se trouvent saint Jacques, saint François, une sainte vêtue en religieuse (peut-être Catherine de Sienne), et une jeune martyre, qui n'a pas d'attribut particulier. Au fond on aperçoit plusieurs édifices dans le style de la Renaissance, et parmi eux le *Tempietto* de Bramante parfaitement reconnaissable. Cela indique déjà un artiste du XVIe siècle qui connaît bien Rome. Si l'on compare ce bas-relief avec les deux madones décrites plus haut et avec les autres œuvres connues de Jacopo, le doute n'est plus possible : l'ancienne attribution est bien exacte. Le saint Jacques rappelle la statue du dôme de Florence, et l'attitude, l'expression de la Vierge Marie font penser à plusieurs statues de Madones qui sont encore à Venise.

Le mouvement de la Vierge Marie est double; il est très expressif; la tête, et le corps sont tournés chacun d'un côté opposé; il y a encore opposition entre le mouvement de la mère et celui de l'enfant. Ces particularités tiennent à l'influence de Michel-Ange qui se fait sentir de plus en plus à mesure que Jacopo travaille à Venise. Il est à remarquer aussi que les saints qui sont aux côtés de la Vierge Marie sont représentés petits et ramassés, tandis que la Vierge a cette stature élancée et cette tête petite qui sont des signes caractéristiques de la sculpture de Sansovino.

Quant au relief, cette composition rappelle beaucoup les deux grandes Madones; mais elle en diffère tout à coup par la couleur. Jacopo s'en tient ici au principe de la Renaissance, qui est d'imiter avec la glaise le marbre sans couleur, et de dorer seulement le bord des vêtements et les ornements, principe déjà admis et suivi par Alfonso Lombardi, Begarelli et d'autres sculpteurs de la première moitié du XVIe siècle. Si on compare les deux Madones au grand bas-relief, on trouvera que les Madones sont plus puissantes; il est juste de dire que les couleurs en ont été restaurées.

Il existe un autre bas-relief de Madone en glaise dans une des parties les plus

anciennes du musée. Il fut acquis par le musée avec la collection Bartholdy. On trouve encore un reste de couleur sur les figures; le fond était peint en bleu. Tout le bas-relief était donc autrefois peint. Il est désigné dans l'ancien catalogue sous cette mention : « Femme assise avec un enfant, de l'École de Michel-Ange ». Il est certain que l'artiste a voulu représenter une madone. L'influence de Michel-Ange est très reconnaissable, mais elle n'est pas assez forte cependant pour que l'attribution à l'École de Michel-Ange soit bien exacte. Chez beaucoup d'artistes du XVI[e] siècle, qui pourtant n'ont pas été en relations directes avec Michel-Ange, cette influence se fait également sentir.

Si on compare cette femme assise aux bas-reliefs de Madone en papier-pâte, on l'attribuera d'une façon presque certaine à Jacopo. Une reproduction de la femme assise, qui accompagne l'article de M. Bode, permet de faire cette comparaison.

Tous les détails du costume, les plis, ce corps qui transparaît sous les vêtements, la forme de la tête, le regard sérieux, presque triste, de la mère, se retrouvent également dans ces œuvres différentes. Les accessoires qui souvent relèvent la manière de l'artiste, sont aussi les mêmes dans les trois œuvres : on retrouve la pensée de Sansovino dans l'arrangement des cheveux ondés sur le front, dans les bords du vêtement, dans la large ceinture plate qui passe sous les seins. La justesse des proportions, la fine exécution des pieds, des mains, la parenté de l'enfant avec les figures d'enfants d'Andrea Sansovino, notamment dans ses derniers travaux à Santa-Casa de Lorette, tout cela permet d'affirmer avec vraisemblance que Sansovino exécuta ce bas-relief avant son séjour à Venise. Il faut ajouter que la collection Bartholdy a été faite presque tout entière à Florence et à Rome. Sansovino n'a pas fait d'autre bas-relief de formes aussi nobles et aussi puissantes.

Au nombre des ouvrages de sculpture acquis par Waagen pendant son voyage en Italie, en 1841 et 1842, se trouve un bas-relief de marbre, la *Chute de Phaéton*, qui fut acquis à Rome comme un ouvrage de Sansovino. Pour la composition, il semble avoir été inspiré par Michel-Ange qui a fait des esquisses pour le même sujet; deux de ces esquisses sont à Windsor et à Londres, chez M. Malcolm. L'exécution révèle plutôt un élève d'Andrea Sansovino qu'un élève de Michel-Ange. La date de cette œuvre pourra faire penser que Jacopo Tatti, élève d'Andrea, en est l'auteur. Mais le caractère et l'exécution ne permettent pas de la lui attribuer tout à fait sûrement.

Une autre partie de l'étude de M. W. Bode est consacrée à Mino da Fiesole. Nous en parlerons dans un prochain article, en même temps que d'une étude de M. H. von Tschudi sur Mino qui a paru dans le second cahier du 7[e] volume du *Jahrbuch*.

AMÉDÉE PIGEON.

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITIONS D'ÉTÉ DE LA ROYAL ACADEMY ET DE LA GROSVENOR GALLERY

Est-ce avec raison que parmi ceux qui sont censés, en Angleterre, dirige l'opinion publique, bien des artistes, bien des critiques — et des plus perspicaces — sont tombés d'accord pour trouver les deux principales Expositions de ce printemps au-dessus de la moyenne ordinaire et pleines de promesses pour l'avenir? Il serait consolant de pouvoir ajouter foi à ces prédictions optimistes, et je suis moi-même loin de nier les efforts sérieux et convaincus dont témoignent plusieurs œuvres dans ces vastes réunions de toiles; mais de là à pouvoir affirmer qu'enfin la grande machine inerte se meut, qu'enfin on a réussi à provoquer un grand mouvement d'ensemble propre à conduire l'École anglaise à de solides et permanents résultats, il y a un grand pas à franchir, et, selon mon opinion, rien, hormis quelques œuvres exceptionnelles, et pour ainsi dire exotiques, ne nous autorise cette année à nourrir d'aussi hautes espérances.

L'Exposition de l'Academy est à un certain point de vue fort remarquable; la collection de portraits qu'on y voit réunie, dans lesquels brillent les meilleures qualités de MM. Orchardson, Frank Holl, Hubert et Herman Herkomer, Fildes et William Carter d'un côté, et de l'autre celles d'éminents peintres étrangers, tels que MM. Carolus-Duran, J.-S. Sargent et Fantin-Latour, fournit un appoint à tous égards digne d'étude. Il y a, dans cette branche de l'art, un progrès incontestable et croissant de notre École, un visible soin à creuser la personnalité des modèles et un souci de les rendre, — au point de vue intellectuel et psychologique, autant qu'au point de vue extérieur et purement technique, — avec une vérité aussi complète et aussi naturelle que possible. Il est bien probable que, tout comme les portraits de la seconde moitié du siècle dernier constituent à eux seuls la véritable École anglaise de l'époque, de même les meilleurs d'entre les portraits d'aujourd'hui conserveront, alors que le reste sera démodé et oublié, un éclat et une réputation mérités; qu'on y cherchera non sans raison, les qualités principales et caractéristiques de notre École. Si, quittant les deux expositions dont je vous entretiens, on eût pénétré dans une petite galerie, « The Arts Club », où se trouvaient réunis, au commencement de la saison, les essais fort intéressants d'un groupe de jeunes peintres qualifiés de révolutionnaires parce qu'ils se passionnent pour les recherches nouvelles de l'École française des vingt dernières années, on serait

à même de constater sans doute certains progrès dans la pratique matérielle de la peinture. Mais jamais nos peintres indigènes, tout amoureux qu'ils paraissent être pour le moment de l'énergie primesautière, des raffinements excentriques, des procédés hardis et neufs de certains ateliers parisiens, ne pourront sentir comme les peintres qu'ils s'efforcent de suivre, ni puiser aux mêmes sources d'inspiration. Ils ne pourront, tout au plus, que les imiter habilement, mais sans une sincérité absolue; et ce n'est pas là un progrès réel, dont les résultats pourront s'étendre et fructifier de façon à rajeunir notre École. Tout autres sont les brillants artistes américains, MM. Sargent et Alex. Harrison, qui ont prêté à cette réunion anglaise leur vigoureux appui; ceux-là, comme presque tous les peintres marquants de leur nation, ont une finesse de sensations optiques et une délicatesse de tempérament qui leur permettent d'approcher davantage des conceptions de l'art français; mais, d'autre part, ils ne peuvent réussir à s'assimiler complètement les qualités de tendresse et de poésie naturelle, qui rachètent souvent l'insuffisance de nos moyens matériels.

En ce qui concerne le grand art, la grande décoration, la grande peinture religieuse et historique, il faut avouer qu'il n'y a à constater aucun progrès sensible. Le président de l'Academy, sir F. Leighton, montre les ressources de son talent si connu dans deux échantillons fort importants du style quasi-classique qui lui est propre : ce sont *Héro attendant Léandre*, et la *Jalousie de la sorcière Simœtha*. Ces toiles se distinguent, comme tout ce que produit le maître, par la recherche de la forme sculpturale, par une espèce d'enthousiasme à froid, qui ne remplace que très imparfaitement la vraie chaleur du sentiment, la véritable entente du grand style appuyé sur une étude intime de la nature. Sa figure de Héro est une conception qui ne manque, ni d'une certaine dignité, ni d'un certain aspect tragique; mais elle laissera le spectateur assez froid, parce qu'elle est de pure convention, et n'est même pas une représentation idéalisée de la vérité.

M. Alma-Tadéma ne réussit pas davantage à nous émouvoir avec l'admirable tableau de genre classique dans lequel il s'est efforcé de représenter une bande de Ménades — ou Thyades comme il appelle — qui, s'étant égarées dans la ville ennemie d'Amphissa, se sont endormies, après un accès de délire, au milieu de la place publique. Là les matrones de l'endroit, prises de pitié pour les possédées de Dionysios, sont venues les protéger contre l'insulte et les secourir, avant de les renvoyer dans leur pays. Dans ces groupes, ou plutôt cette chaîne habilement construite, de Bacchantes moitié réveillées, moitié assoupies encore, il y aurait bien des beautés à signaler : modelé exquis de ces têtes blondes, trop fraîches et trop reposées pour celles des terribles prêtresses que le souffle de leur divinité a momentanément abandonnées ; harmonie générale dans le désordre savant des attitudes diverses. Mais le côté humain du sujet n'a été qu'imparfaitement compris; le contraste qu'on aurait pu rendre saisissant et dramatique entre les matrones d'Amphissa, pures et calmes dans l'expression de leur pitié, et les Ménades portant encore sur leurs traits l'empreinte de leur tragique désordre, est à peine indiqué. Nous n'avons devant les yeux qu'un remarquable tableau de genre, auquel l'incident choisi par le peintre sert de prétexte.

M. Armitage envoie une grande décoration murale d'aspect sévère, de sentiment austère, *Saint François d'Assise devant le Pape Innocent III;* l'honorable J. Collier une *Sorcière*, classique et belle dans sa nudité expressive, quoique les lueurs des

flammes reflétées sur son jeune corps ne soient pas rendues d'une façon très réussie. Un jeune peintre, M. Solomon, le même dont la *Cassandre enlevée* est actuellement au Salon de Paris, expose une grande toile représentant *Samson fait prisonnier en présence de Dalila,* dans laquelle on pourrait signaler bien des faiblesses, bien des défauts d'exécution, mais qui frappe cependant, par l'originalité du point de vue, par la vigueur dramatique dont le jeune peintre a rajeuni un sujet trop connu. Je voudrais passer en silence un tableau énorme et prétentieux de M. Goodall, le *Christ et la femme adultère;* l'œuvre est absolument vide et dépourvue de signification. M. Waterhouse est un de nos jeunes peintres dont la vive imagination et la science déjà solide justifient les espérances les mieux fondées. Si avec sa *Marianne condamnée quittant la présence du roi Hérode,* il n'a pas réussi plus complètement que M. Tadéma, qui est en quelque sorte son chef de file, à sortir du tableau de genre classique, pour entrer dans le domaine du grand art historique, son œuvre a des qualités incontestables de sentiment et d'exécution. La reine Marianne est fort belle et d'une dignité touchante ; entièrement vêtue de blanc et ses grands cheveux noirs épars, elle descend lentement les marches d'un escalier de marbre, lançant à Hérode encore hésitant un dernier regard fier et suppliant. Les autres personnages n'ont malheureusement pas la valeur de cette figure.

Certes, on doit quelques égards aux réputations consacrées, aux personnalités artistiques dont le renom est assuré par une série non interrompue de succès ; cependant il est difficile de parler avec une froide mesure du tableau principal envoyé cette année par sir J.-E. Millais et intitulé *Miséricorde* (*Saint-Barthélemy,* 1572), sorte de pendant au tableau justement célèbre de sa jeunesse, le *Huguenot.* C'est une scène mélodramatique, sans la vigueur du mélodrame. Le peintre a voulu représenter un seigneur catholique retenu par une religieuse à genoux, tandis qu'un moine, dont le geste de convention n'est rien moins que tragique, lui fait signe de le suivre. Rien n'égale la banalité, — disons-le — la vulgarité de cette œuvre, dont l'exécution décèle toujours cependant une main expérimentée ; il est à regretter qu'un maître de la valeur et de la réputation de sir J.-E. Millais n'ait pas hésité à envoyer à l'Academy une œuvre d'une portée aussi faible. Une étude de petite fille, *Lilacs,* et une autre d'une jeune femme avec une petite fille, *The Nest,* montrent le peintre sous un aspect plus connu et infiniment plus agréable.

Quant à M. Orchardson, qui est incontestablement l'un des soutiens de notre École, on ne peut dire qu'il ait absolument atteint le même degré d'excellence qui fit de ses œuvres des deux années précédentes les plus marquantes de l'Exposition. Sa toile, intitulée le *Premier nuage,* est une redite inspirée par le succès que remportèrent ses représentations précédentes de malentendus conjugaux entre époux d'âge inégal. L'interprétation du sujet, le moment choisi, cette fois-ci, pour illustrer la sourde lutte de volontés à laquelle donne lieu le mariage de raison, sont cependant tout autres. L'époux déconfit, point vieux mais d'âge mûr cependant, se tient debout sur l'âtre abandonné dans une pièce brillamment éclairée, tandis que sa jeune épouse va disparaître dans la pénombre d'un salon intérieur plus sombre. La composition, la conception générale, sont défectueuses, puisque le personnage principal ne ressort pas suffisamment de son entourage de meubles et d'objets divers, et que sa fine nuance d'expression, qui est d'une importance capitale pour le tableau, se perd trop dans la surcharge de l'ensemble. Ce qu'il y a surtout de remarquable dans cette œuvre, c'est l'agencement des deux lumières, l'exécution un

peu maniérée mais exquise des accessoires; le coloris, trop uniforme par suite de l'emploi unique des tons roux, fait à distance l'effet d'un accord monochrome de nuance ambrée. Le même peintre envoie aussi un fort beau portrait *Mrs Joseph*, d'une habileté d'exécution consommée en même temps que discrète, d'une dignité un peu mélancolique, qui n'a cependant rien de la fausse idéalité.

M. J.-S. Sargent, dont le talent, fait de recherche et de sincérité confine souvent à l'excentrique, n'est pas de nature, à première vue, à devoir conquérir chez nous les suffrages, a cependant remporté cette année un succès éclatant avec deux toiles très remarquables. On dirait qu'après une période d'hésitation, il est rentré en pleine possession de lui-même, ayant acquis en plus une certaine largeur de style, une manière de voir plus calme, plus juste, et non moins personnelle qu'autrefois.

La première de ces toiles, intitulée *Carnation, lily, lily, rose*, est une étude de lumières diverses sur un sujet de fantaisie, en même temps poétique et moderne. C'est à l'approche du soir, un joli coin touffu de jardin dans la campagne anglaise. Nous voyons au milieu d'un fouillis d'œillets rouges et rosés aux feuilles d'un vert argenté, au milieu de touffes de roses, de hautes tiges de lis aux feuillages d'un vert plus accentué, deux toutes jeunes filles, enfants encore, qui le plus sérieusement du monde s'occupent à allumer de grosses lanternes japonaises, dont les reflets vivement colorés luttent avec la lumière du crépuscule. Cette complication de recherches, dont aucune n'affirme une importance prépondérante, ce combat de lumières et de couleurs, embarrassent d'abord quelque peu l'œil, et nuisent à la première impression générale; mais peu à peu l'idée de l'artiste, sa conception en même temps hardie et émue se révèle et nous charme. C'est surtout dans ces deux ravissants types de jeunes filles qu'il déploie une tendresse à laquelle il ne nous a point accoutumés. Elles mériteraient peut-être de dominer plus complètement les autres éléments du tableau, dont l'exécution est, du reste, comme on pouvait s'y attendre, remarquable de tous points. Plus complète encore est la valeur du portrait de *Mrs William Playfair*, montrant sur un fond lie de vin une dame de proportions majestueuses, vêtue de satin d'un blanc jaunâtre, et drapée dans un manteau de velours vert-bouteille bordé de fourrures noires. Le peintre a su donner à son modèle une intensité de vie physique, un charme même — né de franchise et de bonne humeur — qui en font une de ses œuvres les plus vraies et les plus entièrement satisfaisantes. La virtuosité de l'artiste s'affirme dans la remarquable adresse avec laquelle la tête et les formes sont éclairées, par la façon ingénieuse avec laquelle le clair-obscur intervient, pour vaincre certaines difficultés inhérentes au sujet, et, à un degré moindre, dans le coloris, plutôt nouveau et piquant que véritablement transparent et harmonieux.

M. Carolus-Duran est représenté à Londres par trois œuvres, dont un portrait d'homme assez banal, une fort jolie esquisse représentant *Mlle Carolus-Duran*, et le brillant portrait en pied de la *Vicomtesse de Greffulhe*, qui n'a pas encore été, que je sache, exposé à Paris. Ce dernier est superbe de facture, et remarquable surtout par les tons merveilleusement vibrants de la robe de satin gris et rose que rehausse encore un superbe fond grenat. L'artiste français a rendu la délicate beauté de Mme de Greffulhe avec plus de distinction qu'il ne daigne en accorder généralement aux élégantes mondaines qui posent devant lui, mais sans complètement réussir à exprimer le charme individuel et la personnalité de son modèle.

M. Fantin-Latour, fidèle à la Royal Academy, où il trouve toujours des admi-

rateurs, envoie un simple et grave portrait d'homme, et une exquise nature morte, — tout simplement quelques grappes de raisin blanc dans un panier d'osier se détachant sur un fond gris. Il serait difficile de se figurer quel délicieux ensemble et quelle harmonie sobre, et pour ainsi dire intime, le peintre a su construire avec ces éléments si simples.

M. Herkomer, soucieux de poursuivre le succès qu'il a obtenu l'année dernière avec sa *Dame en blanc*, envoie cette année le portrait un peu fantaisiste d'une jeune et belle femme vêtue de noir, à moitié drapée dans une fourrure grise, et vue sur un fond d'un gris foncé frisant le noir. Une exécution, une couleur quelque peu ternes et manquant de vibration, une conception d'un idéalisme légèrement prétentieux, nuisent quelque peu à l'effet que devrait produire cette belle et sincère peinture. On devine aisément cependant combien il est plus difficile d'exprimer le mouvement de la pensée sous un front féminin jeune et uni, de rendre le caractère intime d'un ensemble de traits purs et sculpturaux, que de faire ressortir la personnalité d'une figure sur les rides de laquelle le temps et l'expérience de la vie ont laissé leur empreinte. Dire que M. Herkomer a réussi à résoudre ce problème est convenir qu'il a mérité à un haut point notre admiration.

Je voudrais pouvoir aussi accorder quelques mots, si l'espace ne me manquait, à toute une série de portraits intéressants, tels que le *Lord Richard Grosvenor*, de M. Holl, la *Mrs Luke Fildes*, de M. Luke Fildes, le remarquable portrait de M. Herkomer, par son cousin M. Herman Herkomer, et une autre « Femme en blanc », portrait très fin et d'une élégance de bon aloi, de *Mrs Pickersgill Cunliffe*, par M. William Carter.

Parmi les paysages, j'admire surtout ceux de quelques rares peintres, qui, ayant abandonné le genre photographique si admiré naguère en Angleterre et si entièrement dépourvu de poésie et de charme d'exécution, cherchent à voir plus grand, à recevoir de la nature et à rendre des impressions plus complètes et plus homogènes. Je citerai, entre les meilleurs, ceux de MM. Mark Fisher, Alfred Parsons et East, et une superbe marine, scintillante de soleil, pleine d'air et de mouvement, que nous devons à M. Henry Moore.

Dans les salles consacrées à la sculpture il n'y a cette année que fort peu de choses à signaler. M. Bœhm envoie un important groupe en marbre, *Jeune taureau et bouvier*, où il a évidemment voulu reproduire le bœuf classique, tel qu'on le voit sur les médailles de la Grande Grèce. Ce qui manque presque entièrement à l'œuvre c'est le contraste si nécessaire entre la force brute de la bête et l'énergie plus noble et mieux dirigée de l'homme; et c'est là ce qui aurait dû être la raison d'être principale du groupe. M. Alfred Gilbert, chef de la petite école des novateurs qui visent à reproduire le réalisme et les qualités décoratives de l'École florentine du XVe siècle, est représenté par un fort joli médaillon en bronze, dont le sujet est une illustration du vers d'Horace :

Post equitem sedet atra cura...

On y voit un cavalier, dont l'accoutrement et les traits rappellent de trop près le *Colleoni* de Verrocchio, quoique nous ayons ici le mouvement violent au lieu de l'immobilité. Il est attiré en avant par une femme demi-nue symbolisant le Plaisir, et retenu par une figure voilée, le Souci, qui s'est cramponnée à la croupe de son cheval. Les lignes de l'ensemble sont trop confuses, trop enchevêtrées,

vu l'exiguïté du cadre, et au point de vue décoratif l'œuvre en souffre considérablement. Un autre sculpteur de la même école, M. Onslow Ford, envoie une figure nue, la *Paix*, d'un effet agréable et décoratif, mais que dépare la lutte entre le naturalisme, trop évident dans le détail, et l'idéalisme auquel l'artiste a évidemment visé dans l'ensemble.

A la Grosvenor Gallery nous retrouvons deux membres de l'Academy, qui oublieux, cependant, des obligations qui leur incombaient en leur qualité d'Immortels, n'ont point exposé chez eux.

En parlant de M. Watts, il n'est guère plus possible, hélas ! de dissimuler que les réalisations du peintre ne sont plus à la hauteur des admirables conceptions du poète; la main, qui ne fut jamais très sûre d'elle-même, ne sert plus le vaillant et noble artiste, dont les sensations sont toujours aussi vives et le cœur plein de flamme. Son unique toile exposée est un *Jugement de Pâris*, sujet devenu un des lieux communs de la peinture, mais que le génie de l'artiste est encore parvenu à rajeunir. Le spectateur, qui cette fois remplace le berger Pâris invisible, voit devant lui les trois déesses qui, les pieds encore à demi enveloppés de nuages, sont descendues sur un pic élevé du mont Ida et se révèlent fières et nobles à ses yeux, sans cette pudeur craintive qui ne sied qu'aux mortels. Ce ne sont plus des divinités faites femmes et se parant des grâces terrestres, mais bien plutôt la Majesté, la Sagesse, la Grâce incarnées, qui se disputent la suprématie. Le mythe ainsi conçu prend un caractère auguste qui est bien en conformité avec les meilleures traditions de l'art grec; il se dépouille de l'élément purement humain, et pour ainsi dire sexuel, qui a peut-être trop exclusivement attiré les peintres, et se montre sous un aspect idéalisé et plus essentiellement vrai.

M. Burne-Jones est représenté par trois toiles, dont la principale est une idylle, le *Jardin du dieu Pan*, souvenir plutôt de Jean Bellin et de Giorgione, que des Écoles de Florence et de Padoue qu'en général il affectionne. Un petit sylvain, un tantinet « pessimiste » et trop moderne de sentiment, pour un dieu arcadien de l'âge d'or, est assis sur un monticule, dans un paysage boisé; il joue de la double flûte tandis qu'un couple de jeunes amoureux nus l'écoutent avec ravissement, à moitié couchés sur l'herbe touffue. Certes le site est beau, la conception délicate et poétique, mais, même en admettant le point de vue étrange du peintre et son parti pris persistant d'archaïsme, nous n'y retrouvons point l'élan de conviction des beaux jours du maître, bien qu'au point de vue du dessin, sinon de la couleur, il soit toujours en progrès. Il ne faudrait pas cependant que son talent quintessencié et unique dans son genre tombât trop visiblement dans la recherche laborieuse de l'étrange et de l'excentrique; car nous aurions alors à regretter amèrement son entrée à la Royal Academy et son acceptation d'un position en quelque sorte fausse pour lui et nuisible à l'essor de son imagination. Une autre toile, *Persée montrant à Andromède dans l'eau d'un puits l'image réfléchie de la tête de Méduse*, témoigne, il faut en convenir, de visibles défaillances. Plus réussi est un portrait de jeune fille, *Miss Burnes-Jones*, dont émane un charme subtil de conception et de couleur, mais qui est inutilement déparé par ces excentricités voulues de modelé et de dessin, si chères au chef des pré-raphaélites et dont il n'a jamais voulu complètement se défaire. Cette rêveuse personne, vue dans une pénombre lumineuse dont les tons verdâtres se marient agréablement aux étranges bleus sombres

de sa robe montante et de ses beaux yeux, vous touche comme une poétique vision. Mais l'artiste sait mieux que nous que ce n'est pas ainsi qu'une figure humaine se dessine et se modèle, et que l'ensemble d'une physionomie ne peut se saisir complètement quand certaines parties en sont ainsi dénaturées. Aucun des prototypes adorés du maître, ni Botticelli, ni encore moins le sévère Mantegna n'ont songé à comprendre ainsi le portrait; ils savaient plutôt concilier un réalisme absolu de lignes et de contours avec une grandeur née de la compréhension d'une personnalité prise dans son aspect le plus caractérisé et en même temps le plus essentiellement vrai.

Parmi les imitateurs du chef d'école, M. Strudwick a atteint, dans son joli *Conte d'amour*, à un réel degré de l'élégance, avec l'obligatoire affectation d'archaïsme.

Dans son tableau en longueur, les *Chariots des Heures*, — représentation allégorique d'une sorte de course de chars surnaturelle se profilant sur un ciel embrasé —, M. Walter Crane, qui en général réussit plutôt dans les œuvres de décoration pure que dans les fantaisies où l'imagination tient une place prépondérante, a cette fois révélé un véritable sentiment poétique, avec un accent énergique qu'il ne lui a pas été souvent donné d'atteindre.

Parmi les paysages, ce sont les subtiles et fortes impressions de M. Reid, une admirable composition de lignes un peu sèches de M. Alfred Parsons, les poétiques vues des montagnes et des côtes de l'Italie dues à la main de M. Costa, et surtout une admirable pastorale de M. Mark Fisher, qui m'ont attiré. Cette dernière œuvre, qui rappelle quelque peu les paysages peuplés de bétail de Troyon, a pour sujet tout simple un grand sentier, bordé d'arbres à moitié dégarnis et vu sous un ciel d'automne, dans la lumière du soir; au premier plan un troupeau de vaches s'avance vers le spectateur et rencontre un berger et son chien qui marchent en sens contraire : c'est d'une facture, d'un dessin consommés, et les jolis tons crépusculaires dont se couvrent le ciel et la terre, sont rendus avec une délicatesse et une vérité qui charment les yeux. Parmi les portraits, je signalerai un beau et touchant *Professor Fawcett*, de M. Herkomer, le *Lord Pembroke*, de M. Richmond, et le *Lord Esher*, de sir J.-E. Millais. Dans ce dernier tableau, le peu d'intérêt du sujet, la banalité de la conception, sont rachetés par des qualités magistrales d'exécution; la grande robe de soie noire agrémentée de passementeries d'or que porte le personnage, en sa qualité de juge d'appel, est étonnamment rendue.

Fort digne d'attention est un essai de sculpture polychrome par M. Burne-Jones. C'est une grande dalle funéraire délicatement sculptée en bas-relief, recouverte de dorures et de couleurs brillantes finement combinées, ayant comme principal ornement un énorme paon en tons plats quasi naturels. Comme œuvre décorative cela est nouveau et fort ingénieux, mais d'un goût discutable, si l'on songe à quel usage est destinée cette pierre émaillée, qui ressemble si peu à une pierre tombale.

CLAUDE PHILLIPS.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



LÉONARD DE VINCI

AU MUSÉE DU LOUVRE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

IV

IX ou quinze ans se passent et Léonard nous ramène à Florence. Il est en possession de toutes ses ressources, ce qui ne l'empêche pas d'être plus que jamais obsédé de tous les doutes, et les tableaux qu'il exécute désormais sont aussi voisins de la perfection qu'en puissent être des œuvres faites de main d'homme. Le *Saint Jean-Baptiste*, la *Sainte Anne* et la *Joconde* semblent s'être donné rendez-vous dans la maison de France d'abord et au Musée du Louvre ensuite pour montrer ce que la peinture a donné de plus prodigieux. Ces trois tableaux sont du même art, du même esprit, du même style, et, à quelques années près, du même temps; mais ils ont défié jusqu'ici toute chronologie positive. On peut donc aller de l'un à l'autre indifféremment. Nous parlerons d'abord du *Saint Jean-Baptiste*, parce que ce tableau est le moins important des trois, et nous regarderons la *Joconde* en dernier lieu, parce qu'après elle il n'y a plus rien à voir.

Malgré son très mauvais état de conservation, aucun tableau n'est plus incontestable et n'a été moins contesté que le *Saint Jean-Baptiste*. Il fit partie du cabinet de François Ier. C'est là, comme origine, un

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, p. 449-472.

titre qui passe avant tous les autres. Un siècle plus tard, il est vrai, il sortit de la maison de France; mais ce ne fut que pour y rentrer presque aussitôt et ne la plus quitter jusqu'au moment où, des collections royales, il passa dans notre galerie nationale. Louis XIII, en effet, le donna au roi d'Angleterre [1], qui offrit en retour le *Portrait d'Érasme* par Holbein et une *Sainte Famille* par Titien. Après la mort de Charles Ier, le *Saint Jean-Baptiste* fut mis en vente et adjugé, moyennant 140 liv. st. (3,500 francs), au banquier Jabach, qui le céda pour le même prix à Louis XIV. C'est ainsi qu'après l'avoir vu au XVIe siècle dans le *Cabinet doré* de Fontainebleau, on le retrouve au XVIIe dans le *Cabinet des tableaux* à Versailles [2]. Rien ne manque donc à l'histoire de cette peinture. On la suit, sans un instant de lacune, depuis François Ier, c'est-à-dire depuis Léonard, jusqu'à nos jours [3].

Quelle étrange apparition!... Une figure noyée d'ombres et de lumières fondues ensemble dans le plus moelleux des jours. Un corps d'une mystérieuse séduction, souple comme la jeunesse, énervant comme la volupté, avec quelque chose d'ondulant et de chimérique, se prêtant à tous les désirs et laissant prise à tous les doutes. Une tête sensuelle, dont les traits s'épanouissent dans le plus provocant des sourires, enveloppée, comme d'une auréole païenne, par une épaisse chevelure rousse, dénouée, ondoyante, flottant au gré des vents et projetant sur la face des ombres fauves qui semblent courir... Qu'est-ce que cela? Une femme assurément, et une femme en délire peut-être, une de ces folles apparitions, Ménade ou Bacchante, tirées du cycle orgiastique de Bacchus? A moins que ce ne soit une de ces Hérodiades au regard de sirène, tant de fois répétées dans l'école de Léonard?... Non, rien de tout cela. C'est saint Jean-Baptiste. Regardez bien : de la main droite il montre le ciel, et de la main gauche il tient une croix de roseau, la croix de Celui dont il est venu préparer la voie [4]. Étrange voie que celle où pourrait entraîner un tel précurseur! Et c'est dans la ville spécialement consacrée à saint Jean, c'est à Florence que le plus grand des Florentins ose peindre une pareille image, c'est dans la patrie de Donatello que Léonard commet un

1. Ce fut M. de Liancourt qui fut chargé de porter ce tableau à Charles Ier.

2. Voir l'*Inventaire général des tableaux du Roy*, dressé par Bailly en 1709.

3. La Collection Ambrosienne, à Milan, possède de ce tableau une copie attribuée à Salaino.

4. La tête, vue de trois quarts, est légèrement penchée vers la gauche. La figure est coupée à mi-corps. La peau d'agneau, qui sert de vêtement, découvre toute la partie supérieure du corps.

pareil scandale!... Mais le christianisme italien était alors accommodant et ne se montrait pas facile à scandaliser. Il respectait partout l'inspiration individuelle, et la considérait comme la communion directe du fidèle avec Dieu. L'artiste se sentait libre dans l'enceinte même de l'église. « Là où habite l'esprit du Seigneur, là est la liberté, » avait dit saint Paul. Pour les contemporains d'Alexandre VI, l'art et l'esprit du Seigneur ne faisaient qu'un. La Renaissance, aux premières années du XVIe siècle, s'en tenait à cette interprétation très relâchée de la parole de l'Apôtre. Laissons donc de côté toute pruderie. Oublions saint Jean-Baptiste, et contentons-nous de regarder une œuvre d'art, fantaisie bizarre dans sa conception, sortie on ne sait pourquoi ni comment du génie sceptique et voluptueux d'un incomparable peintre.

Léonard avait alors cinquante ans, ce qui n'empêchait pas l'éternel féminin, maître de l'homme depuis le commencement du monde jusqu'à la consommation des siècles, de l'enlacer encore de mille liens. Son imagination était hantée par une image qui partout se fixait dans ses œuvres. De quel nom s'appelait cette idole? S'était-elle emparée de lui pendant son séjour à Milan? L'avait-elle conquis plus récemment à Florence? On ne sait. Véritable Protée, elle prenait toutes les formes. Elle apparaissait tour à tour comme « le filet de Dieu » sous les traits de saint Jean, et comme « le piége de Satan » sous la forme de Bacchus; car, dans ce temps de paganisme universel, il va sans dire que Léonard sacrifiait aux faux dieux. Au Louvre même, on lui attribue un *Bacchus* [1], dont le *Saint Jean-Baptiste* de l'église Saint-Eustorge, à Milan, est l'exacte répétition. Il a suffi d'enlever les pampres de la chevelure et de substituer la croix au thyrse pour opérer la métamorphose. Peut-être, par une inversion semblable, le *Saint Jean* du Louvre était-il d'abord un Bacchus? La forme mortelle, revêtue d'amour, de vie, de lumière et d'ombre, apparaissait à l'artiste comme un tendre reflet de l'hermaphrodisme antique. Léonard poursuivait ce mirage et en faisait une réalité, en la transformant à l'image de son génie mobile et changeant, car la puissance d'originalité qu'il portait en lui ne se prêtait à aucune imitation. Nul artiste n'a moins abandonné de lui-même en présence de l'antiquité; nul, cependant, ne l'a plus admirée, plus aimée. Comme tous les esprits distingués de son temps, il avait subi l'influence de cette culture classique qui présidait depuis deux siècles à l'éducation

1. N° 463 (n° 485 de la Notice de M. Frédéric Villot).

de l'Italie renaissante. L'antiquité l'avait introduit dans la familiarité d'une civilisation rationnelle toute peuplée des plus parfaits modèles de beauté. Il les interrogeait sans cesse, tâchant de pénétrer le secret de leurs *divines proportions* [1], et s'avouant vaincu devant eux : « Admirateur des anciens et leur élève reconnaissant, une chose m'a manqué, leur science des proportions. J'ai fait ce que j'ai pu. Que la postérité me pardonne! [2] » Ainsi parle Léonard dans sa propre épitaphe, composée par lui-même avec le concours de Platino Piatto. Jamais plus humble et plus magnifique hommage n'a été rendu à l'antiquité par un plus grand artiste... Léonard, d'ailleurs, ne s'en tenait pas aux paroles. C'était par des actes, par des actes d'une foi profonde, qu'il témoignait à chaque instant de son admiration pour le monde profane. Témoin l'admirable dessin que possède le Musée du Louvre sous le nº 384. Regardez ce beau jeune homme dont la tête, vue de profil et tournée vers la droite, semble être celle d'un jeune Bacchus. Léonard s'était placé une première fois en présence du même modèle et avait dessiné, sans aucune prétention à l'idéal, une tête charmante, familièrement coiffée d'une calotte rabattue jusque sur les yeux. Ce dessin est également au Louvre sous le nº 382 [3]. Soudain l'antiquité a transfiguré devant lui la nature. Il a jeté bas la calotte, de manière à laisser au front toutes ses belles clartés, et à ne plus rien celer de l'opulente chevelure, qui tombe en longues boucles jusque sur le cou; des feuilles de chêne sont venues comme d'elles-mêmes couronner cette noble tête. Les traits se sont épurés, et le jeune homme est devenu un jeune dieu [4]. La Renaissance italienne n'a guère payé à l'antiquité classique de plus éloquent tribut.

1. C'est le mot même employé par Léonard dans le *Traité des proportions du corps humain.*

2. Mirator veterum discipulusque memor,
Defuit una mihi symmetria prisca, peregi
Quod potui. Veniam da mihi, posteritas!

Voy. les autres épitaphes composées en l'honneur de Léonard de Vinci à la page 38 du tome VII de Vasari (Édition Le Monnier).

3. Dans ce dessin, qui est terminé très soigneusement à la plume et lavé d'encre, le profil est à gauche. Ce dessin est dans la Salle des Boîtes. Voir l'héliogravure que la *Gazette* en a publiée t. XXXIV, 2e période, p. 238.

4. Ce dessin, que nous reproduisons ici, est fait et très terminé à la pointe d'argent et à la pierre noire, sur papier préparé.



TÊTE DE JEUNE HOMME, PAR LÉONARD DE VINCI.

(Dessin du Musée du Louvre.)

V

Le tableau représentant la *Vierge, l'Enfant-Jésus et Sainte Anne*, plus simplement appelé la *Sainte Anne*, est une œuvre d'une noblesse singulière et d'une virtuosité prodigieuse, mais où les convenances religieuses sont encore étrangement sacrifiées. Léonard, nous l'avons vu par le *Saint Jean-Baptiste*, laissait aux sots les sots scrupules et se souciait peu de ce que ses peintures pouvaient avoir de scandalisant pour la raison commune, qu'il ne confondait pas d'ailleurs avec le sens commun. La *Sainte Anne* déroute la critique et défie l'analyse. La conception en est bizarre et invraisemblable. Qu'importe! si la beauté qui s'en dégage est grande... La Vierge, assise sur les genoux de sainte Anne, se penche vers l'Enfant Jésus, qui est à terre devant elle, maintenant de ses deux mains par les oreilles un agneau, sur lequel il essaye de monter. Quelque intérêt que présente cette figure de *Bambino*, un élève ou un imitateur du maître aurait pu la peindre. D'ailleurs, elle n'est pas terminée, et bien des points faibles y restent encore [1]. Il en est tout autrement de sainte Anne et de la Vierge, dans lesquelles Léonard s'est livré tout entier. En elles est le grand intérêt du tableau. L'une est la mère de l'autre, mais Léonard ne s'en inquiète pas. Il entre dans sa fantaisie de représenter un groupe de deux figures, jeunes de la même jeunesse et belles de la même beauté; cela coupe court à toutes les objections. Il y avait également, au point de vue du drame évangélique, un contraste à établir entre ces deux femmes. Sainte Anne peut sourire sans arrière-pensée aux ébats du *Bambino;* la Vierge ne le peut pas, car, étant dans le secret de Dieu, l'agneau, emblème du sacrifice, doit éveiller en elle le pressentiment de la croix. Léonard passe outre encore à cette distinction. La Vierge et sainte Anne seront animées de la même joie; ses combinaisons pittoresques le veulent ainsi, tant pis si l'idée chrétienne n'y trouve pas son compte. Nous n'avons donc là ni sainte Anne ni la Vierge : l'une est loin de l'austérité biblique que devrait avoir l'épouse de saint Joachim, l'autre est plus loin encore de l'humilité divine qui symbolise la mère de Jésus ; mais la concordance de ces deux figures est ravissante, et l'accord de leurs sourires est un des plus mélodieux

1. L'Enfant Jésus est tourné de trois quarts à droite, mais, en se retournant vers sa mère, il montre sa tête de trois quarts à gauche, en sens inverse du mouvement du corps. Cette tête est d'une grande beauté.

qui se puissent rêver. Toutes deux sont des enchanteresses, douées de cette beauté italienne, jaillissante et toujours accompagnée de majesté. On les croirait faites de lumière et d'ombre. La vie coule en elles à plein bord, sans l'apparence d'aucun limon grossier. Enigmatiques et mystérieuses, animées d'une sensibilité,.. j'allais dire d'une sensualité étrange, elles provoquent l'admiration, tout en portant dans l'âme un trouble qui va presque jusqu'à l'énervement. — Sainte Anne est assise de face, la main gauche fièrement campée sur la hanche, et le bras droit enveloppé dans la draperie violâtre du manteau. Sa tête, coiffée d'épais bandeaux de cheveux bruns, dénoués et flottants, que recouvre un voile transparent, s'anime d'une gaieté charmante et pleine de jeunesse. Ce qu'on voit du cou et de la poitrine est nu, et nus aussi sont les pieds. Elle est l'axe et la pierre angulaire du tableau, auquel elle a très justement donné son nom. Quel caractère dans sa physionomie! Quelle noblesse, quelle grandeur et quelle fierté natives dans son maintien! — La Vierge, sur les genoux de sa mère, est de trois quarts à droite. Ses cheveux, opulents et ondulés, tombent derrière son cou et le long de ses joues. Sa tête, sa poitrine, ses bras, sa jambe et son pied droits, sont tendus presque horizontalement en avant, tandis que sa jambe gauche est ramenée presque verticalement en arrière. La robe, très décolletée, ne cèle rien de la gorge et des bras; les voiles ne sont là que pour mieux faire valoir la beauté. Le corps, moulé dans le vêtement qui en dessine harmonieusement les formes, a quelque chose de la décente hardiesse des belles nudités. Et c'est une séduction toute profane qui enflamme le visage. Nulle part Léonard n'a reproduit avec plus de bonheur le type de femme qui le poursuivait. Quel charme dans toute cette figure! Quelle souplesse dans son mouvement et quelle spontanéité dans son geste! Mais, en même temps, combien cette prétendue Vierge est loin de ce qu'elle devrait être! Voilà donc ce que le plus grand des peintres florentins faisait de la Mère du Verbe, après avoir fait de saint Jean-Baptiste ce que nous avons vu. Qu'aurait pensé Jean de Fiesole en présence d'une pareille image? Les temps, il est vrai, étaient changés. La Renaissance, arrivée à l'apogée de sa grandeur, savait trop du monde pour avoir retenu beaucoup de Dieu, et ce n'est certes pas à genoux que peignait Léonard [1]. Mais ne

1. Léonard s'était aventuré aussi loin que possible dans le domaine des profanations religieuses. Cédant aux caprices sacrilèges de Louis le More, il avait pris, dit-on, plus d'une fois comme modèle de ses tableaux religieux Cecilia Gallerani, la maîtresse de son tout-puissant protecteur. Tantôt il la déguisait en sainte et

discutons pas les chefs-d'œuvre, et, pygmées que nous sommes, ne leur marchandons pas notre admiration... Quel magnifique équilibre entre ces deux figures de sainte Anne et de la Vierge! Comme elles tiennent ensemble, et combien les liens qui les unissent ont d'élégance et de solidité! Elles ne sont pas plus grandes que nature, et semblent colossales. Et le paysage qui leur sert de fond ajoute à leur grandeur quelque chose d'insondable. L'amour de la science passionnait Léonard jusque dans les plus humbles choses. Ce chercheur universel connaissait les plantes et les pierres par leurs vertus autant qu'il les aimait pour leur beauté. Ses premiers plans rocailleux dénoncent un art qui veut pénétrer la nature tout entière, et ses horizons vont jusqu'au sublime de la poésie pittoresque [1]. Quelle magnifique opposition entre les figures si riantes du tableau et les abîmes de ces lointains fantastiques, où le regard se perd dans une sorte de vertige! Ces déserts, hérissés de cimes semblables à des ruines, n'ont-ils pas pour les âmes une incomparable beauté d'isolement [2]?

Il a été impossible, jusqu'ici, d'assigner une date à cette peinture. Quand Léonard revint de Milan à Florence vers l'année 1500, les frères Servites venaient de commander à Filippino Lippi un tableau de *Sainte Anne* pour le maître-autel de l'*Annunziata*. L'excellent Filippino, ayant appris que Léonard regrettait de n'avoir pas été chargé de ce travail, le lui abandonna, et Léonard vint aussitôt

tantôt en vierge. Amoretti cite un tableau de Vierge, au bas duquel Léonard aurait écrit ces vers :

Per Cecilia qual te orna, lauda e adora
El tuo unico figliolo, o beata Vergine, exora.

(Amoretti, p. 30). Le portrait de Cecilia Gallerani, aujourd'hui perdu, aurait appartenu, pendant le siècle dernier, au marquis Bonevana.

1. On voit, à droite, un massif d'arbres qui est resté à l'état d'ébauche... Léonard a dit lui-même dans son *Traité de la peinture* (ch. IX, p. 3) quelle importance il donnait au paysage. Il voulait qu'un peintre fût universel dans son art, et dénonçait ceux qui attachaient à l'étude du paysage trop peu d'importance pour s'y arrêter, « comme faisait notre ami Botticelli, qui disait quelquefois qu'il suffisait de jeter à l'aventure contre un mur une éponge imbibée de couleurs diverses, pour qu'elle y imprimât une salissure dans laquelle, avec un peu d'imagination, on verrait un paysage ».

2. On connaît plusieurs très beaux dessins pour ce tableau de la *Sainte Anne*. La collection de M. Émile Galichon, à elle seule, en possédait deux. Sur un autre dessin exécuté pour le même tableau, Léonard a cherché l'emploi d'une chute d'eau. La science le poursuivait sans cesse, et le possédait, même quand il faisait œuvre de peintre. Ou plutôt, jamais l'art et la science ne se sont plus étroitement confondus, plus complètement accordés que dans ce puissant génie.



CARTON DE LA « SAINTE ANNE », PAR LÉONARD DE VINCI.

(Académie royale de Londres.)

s'installer chez les Servites, qui l'hébergèrent et le défrayèrent de tout. Après de longues hésitations, il fit son carton, représentant *Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste.* Ce carton fut exposé et valut une ovation à Léonard. Non seulement les peintres l'admirèrent, mais le peuple accourut pour le contempler. La foule se pressait comme aux fêtes solennelles. Le triomphe fut complet [1]. Léonard promit d'exécuter le tableau, mais il n'en fit rien. Ce carton, que Vasari décrit avec détails [2], est en effet d'une remarquable beauté. On le voit à l'Académie royale de Londres, et l'on peut s'assurer qu'il n'est nullement conforme au tableau. Ces deux compositions, cependant, malgré les différences qu'elles présentent, ne sont pas sans tenir l'une à l'autre par des liens intimes. Quand Florence tout entière eut admiré le carton des Servites, Léonard y trouva des points faibles et s'en dégoûta. Dans ce carton, la Vierge et sainte Anne sont assises à moitié l'une sur l'autre, et leurs têtes se trouvent rapprochées sur un même plan et sur une même ligne horizontale; de là, malgré le charme de ce très beau dessin, une certaine indécision dans les attitudes et un peu de monotonie dans les lignes. Quant à l'Enfant Jésus qui s'élance des bras de sa mère pour bénir le petit saint Jean agenouillé devant lui, il n'a rien de commun avec l'Enfant Jésus du tableau. Ce groupe des deux enfants était, d'ailleurs, un thème redit à satiété déjà. Léonard aurait pu faire comme Raphaël, le répéter et le redire encore sans l'épuiser jamais; il trouva plus simple d'y renoncer. Le carton fut abandonné, et des années se passèrent avant que Léonard songeât à reprendre l'idée de peindre la *Sainte Anne.* Quand il se remit à ce tableau, il avait sans doute quitté Florence définitivement pour se réinstaller à Milan. Ce serait alors entre 1507 et 1512 qu'il aurait exécuté la peinture dans laquelle il a pris le grand parti pittoresque que nous admirons au Louvre. Ce qui autorise cette supposition, c'est qu'on sait à peu près l'emploi que Léonard fit de son temps à Florence entre 1500 et 1507. Les contemporains sont fort explicites à cet égard : ils affirment que le carton de l'Annunziata ne fut suivi, à cette époque, d'aucune peinture représentant le même sujet. Ce qui donne, en outre, à penser que la *Sainte Anne* du Louvre fut exécutée à Milan, c'est la vogue qu'elle eut dans le Milanais du vivant même de Léonard et le grand nombre des copies qui en furent faites par les meilleurs pein-

1. Vasari, t. VII, p. 28.
2. Vasari, t. VII, p. 29.

tres lombards de son école [1]. Il est à noter aussi que, jusqu'au XVIIe siècle, l'œuvre même du maitre resta en Lombardie, ce qui est encore une présomption pour qu'elle y ait été peinte [2]. C'est en Lombardie que Richelieu la trouva, quand il vint commander en personne au siège de Casale en 1629. La *Sainte Anne*, rapportée par lui en France, prit place alors dans la galerie du palais Cardinal, pour entrer ensuite dans le cabinet de Louis XIV [3]. Depuis lors, elle n'a cessé d'appartenir à la France. On la trouve dans l'*Inventaire des tableaux du roy* au commencement du XVIIIe siècle, et elle est maintenant un des plus précieux joyaux de notre musée national. Malgré cette longue possession, qui est à elle seule une garantie d'authenticité, aucun tableau n'a provoqué plus de contradictions que celui-là. Après avoir nié jusqu'à son existence [4], on a longuement discuté sur son authenticité. Félibien, Mariette, Lépicié, Passavant, Mündler, Villot, s'étaient prononcés pour; Landon, Waagen, Rosini, Delécluze,

1. La plus belle de ces copies est celle qui fut peinte par Salai pour l'église de Saint-Celse, à Milan, et qui fait partie de la galerie Leuchtenberg, à Munich. D'Argenville a donné cette copie comme étant l'original même de Léonard. D'autres copies intéressantes se trouvent dans les galeries de Florence, de Brera, de Madrid, etc.

2. Cependant Paul Jove, dans une vie manuscrite de Léonard écrite en latin très peu de temps après la mort du maître et citée par Bossi dans son ouvrage sur le *Cenacolo*, dit : « Il existe, de Léonard, un tableau sur bois de Jésus enfant, jouant avec la Vierge sa mère et son aïeule sainte Anne, tableau qui fut acheté par le roi François Ier et qui est placé au nombre des plus précieux ornements de son Cabinet. » Mais comment ce tableau serait-il sorti du Cabinet royal pour revenir en Lombardie ?

3. Après la mort de Richelieu.

4. Vasari ayant dit que le carton de l'Annunziata passa en France entre les mains de François Ier, qui vainement demanda à Léonard d'en faire un tableau, on en a conclu que jamais Léonard n'avait peint la *Sainte Anne*. C'est forcer, dans son interprétation, un texte qui manque de précision. Comme preuve matérielle de l'existence du tableau, on pourrait citer, d'ailleurs, un sonnet publié en 1525 par le Bolonais Jérôme Casio de Médicis sous ce titre : *Per S. Anna che dipense L. Vinci, che tenea la Maria in brazzo, che non volea il figlio ascendassi sopra un agnello.* N'est-ce pas la description même de notre tableau ? Et, comme le dit très bien M. Villot, l'ancienneté de cette attribution n'équivaut-elle pas à une certitude ? Vasari a certainement confondu. Si un carton de la *Sainte Anne* vint en France, ce ne fut pas celui de l'Anunziata, mais celui que possédait récemment encore une famille de Plattemberg, en Westphalie, carton conforme au tableau du Louvre. Lomazzo raconte que ce carton retourna ensuite de France en Italie, où il devint la propriété d'Aurelio Luini, fils de Bernardino. Léonard, chercheur comme il l'était, a dû modifier plusieurs fois sa composition avant de la peindre. On en trouve la preuve dans plusieurs de ses croquis.

s'étaient déclarés contre. Nous sommes avec les premiers de toute la force de notre conviction et de notre admiration. Ce n'est pas à coup d'érudition que se juge une pareille œuvre, c'est en ouvrant avec simplicité les yeux devant elle. Ni élèves ni imitateurs ne seraient jamais arrivés à une telle puissance de modelé, à une telle finesse d'expression, n'auraient rendu aussi enchanteur un sourire. C'est Léonard de Vinci lui-même qui nous enseigne et qui nous ravit dans la *Sainte Anne*... Notons enfin que ce tableau n'est pas terminé, et que, s'il ne se défendait de lui-même, cette particularité suffirait à elle seule pour le mettre à l'abri du soupçon. Quelque merveilleux qu'il nous paraisse, Léonard n'en fut pas satisfait. Les figures de sainte Anne et de la Vierge ne trouvèrent pas grâce auprès de lui, et leurs draperies restèrent en partie à l'état d'ébauche. On le sait, jamais Léonard n'arrivait à se contenter. Ce grand esprit, dit Vasari [1], à force d'entasser excellence sur excellence et perfection sur perfection, menait son œuvre jusqu'à ce point noté par Pétrarque

Che l'opra è ritardata dal desio [2],

jusqu'à ce moment où toute œuvre humaine est arrêtée par le *désir*, par je ne sais quoi d'irréalisable, dont notre âme a le pressentiment, mais dont la possession nous est défendue.

VI.

C'est encore vers les sommets inaccessibles que semble vouloir nous attirer Mona Lisa Gherardini, troisième femme de Francesco del Giocondo, surnommée la *Joconde* [3]. Léonard, après avoir mis dans ce portrait toute sa science, tout son génie, toute sa passion, tout son cœur, et montré ce que l'art de peindre a produit peut-être de plus prodigieux, voulut aller au delà, et encore une fois poursuivre l'impossible. Il crut même un moment étreindre quelque chose de l'infini dans ses bras; mais, comme toujours, il s'aperçut que ce n'était

1. Vasari, t. VII, p. 25.

2. . . . . Tu sai l'esser mio
E l'amor di saper, che m'ha sì acceso
Che l'opra è ritardata dal desio.
(*Trionfo d'Amore*, cap. III.)

3. Mona Lisa épousa Giocondo en 1495, et ce fut environ cinq ans au moins plus tard que Léonard peignit son portrait.

qu'un songe, et, après quatre ans d'efforts, il jeta ses pinceaux... *e quattro anni penatovi, lo lasciò imperfetto* [1]. Je cherche en vain ce qu'il aurait pu ajouter à une œuvre aussi exquise déjà. Peu importe, d'ailleurs, le nombre d'années qu'il y ait consacrées. Le temps ne fait rien à l'affaire. Il a mis en pratique la recommandation qu'il adressait à ses élèves : « Travaillez avec lenteur; appliquez-vous à faire un petit nombre d'œuvres excellentes; surtout n'imitez personne, de peur qu'on ne vous appelle les neveux et non les fils de la nature. » La nature seule, en effet, comprise et interprétée par un esprit supérieur, a pu inspirer un pareil tableau. Voilà quatre siècles bientôt que Mona Lisa fait perdre la tête à tous ceux qui parlent d'elle, après l'avoir longtemps regardée. On a vu tour à tour en elle la plus délicieuse et la plus perfide des femmes. On a épuisé sur elle tous les lieux communs de la rhétorique amoureuse, et elle a triomphé de toutes les fadeurs. On l'a soupçonnée de toutes les trahisons, et elle a défié toutes les malveillances. Sa beauté est telle que le dénigrement ni la louange ne peuvent la diminuer ni la grandir.

La Renaissance qui avait donné toute puissance à l'individu, voulant que l'homme fût tout par lui-même et portât tout en lui [2], devait accorder aux femmes le premier rang. Leur beauté leur tenait lieu de noblesse; souvent leur esprit avait une culture supérieure, et quelquefois leur âme était à la hauteur de leur esprit. On ne sait rien de Mona Lisa, que sa beauté, qui n'est pas de ces beautés absolues que rien d'humain n'anime ni ne trouble. Elle a le désir de plaire, et la satisfaction de se savoir irrésistible. Tout en elle est charme et douceur. Léonard l'a peinte dans son complet épanouissement, à ce point précis où les contours ont toute leur rondeur, sans qu'aucun épaississement se fasse sentir encore. Elle est assise et vue jusqu'à mi-corps, presque de face, légèrement de trois quarts à gauche, la main droite ramenée sur la main gauche, l'avant-bras gauche reposant horizontalement sur le bras du fauteuil. La tête, dont l'ovale n'est pas très allongé, est en bonne proportion avec le corps. Les cheveux, simplement séparés en deux bandeaux plats qui ne dissimulent rien de la forme du crâne, tombent en ondes d'un brun fauve de chaque côté des joues, encadrent le cou et se répandent jusque sur les épaules. Le front est très découvert, en largeur aussi bien qu'en hauteur. Les yeux, bruns et souriants de ce sourire qui fait songer à l'infini, regardent à droite, en sens inverse du mouvement de la tête. Leur

1. Vasari, t. VII, p. 30.

2. *Verus nobilis non nascitur, sed fit,* avait dit Pétrarque.

suavité est caressante, avec quelque chose de profond. « Cernés de teintes rougeâtres et plombées d'une vérité parfaite, dit Vasari, ils ont ce brillant et cette humidité que l'on remarque durant la vie. Les cils qui les bordent sont traités avec la plus grande délicatesse qui se puisse voir. Les sourcils, la manière dont les poils qui les composent sont implantés dans la chair, plus épais dans certains endroits et plus rares dans d'autres, animés d'un mouvement de giration résultant de leur orientation dans les pores de la peau, ne peuvent être plus conformes à ce qu'ils sont dans la nature [1]. » Le nez « s'anime et respire, avec ses belles ouvertures d'un rose tendre » [2]. Exquise aussi est la bouche, souriante du même sourire charmant que les yeux, « avec ses plis mobiles et ses lèvres teintées de rouge » [3], dont les coins, relevés légèrement, se fondent avec les joues, qui prennent leur part de cette douce gaieté. Toutes les vibrations de la vie se font sentir sur ce délicieux visage. Le cou, bien élancé, supporte la tête avec élégance. « Au creux de la gorge, un observateur attentif surprendrait le battement de l'artère. » La poitrine, opulente et légère à la fois, semble se mouvoir sous le souffle du bonheur, et la lumière s'y pose avec complaisance. Les mains sont les plus belles du monde. Quant au vêtement, il est aussi difficile de le décrire qu'il est impossible de ne pas en admirer l'arrangement. C'est une accumulation harmonieuse d'étoffes qui s'enchevêtrent et se superposent, sans confusion pour leurs formes et sans atténuation pour leurs valeurs. Le voile, posé à plat sur les cheveux et descendant jusque sur le front, est plus léger que la gaze la plus aérienne; la draperie verdâtre à laquelle il se mêle et qui tombe du sommet de la tête jusque sur les bras, lui donne de la solidité sans lui rien enlever de sa transparence. La robe, d'un vert très éteint et dont les manches jaunes dessinent de leurs plis arrondis la forme des bras, est largement ouverte et plissée de mille petits plis verticaux, ondulants et parallèles, modelés avec une sincérité voisine de la naïveté. Entre les plis de cette robe et les plis des tuniques du plus beau temps de l'art grec, la similitude est grande. C'est ainsi que les œuvres de premier ordre, quelles que soient les différences de temps, de lieux, d'idées et de style qui les séparent, ont une parenté qui les rapproche.

Rien de plus travaillé, de plus fouillé, de plus limpide et de plus impénétrable à la fois que cette peinture; rien n'y est indifférent,

1. Vasari, t. VII, p. 30.
2. Vasari, t. VII, p. 30.
3. Vasari, t. VII, p. 30.

rien n'y est donné au hasard. Depuis la tête jusqu'aux accessoires en apparence les plus insignifiants, tout relève du plus grand art. La science y est partout, et partout se dérobe. Plus on étudie le portrait de la Joconde et plus on y découvre. On a beau le regarder longtemps et le regarder encore, on ne peut le pénétrer jusqu'au fond. Ainsi que le dit Vasari, les chairs paraissent modelées avec de la vraie chair. Elles en ont la souplesse, la solidité, le mouvement et la vie. Pas un muscle dont les nerfs soient absents, pas une fibre où le sang ne circule. Et tout ce que le peintre a déposé là de science et d'habileté s'enveloppe d'ombres imprégnées de lumière, et semble se cacher sous l'accumulation du clair-obscur; mais, à travers cette obscurité transparente, les moindres minuties apparaissent avec un relief et une clarté extraordinaires. Cependant, ce n'est plus guère qu'une grisaille, les dessous d'une peinture que le temps et les nettoyages ont dépouillé de sa fleur [1]. Mais telle a été la puissance du pinceau de Léonard, que le charme et la grâce n'en sont pas moins restés, avec quelque chose d'étrange et de mystérieux qui peut-être ajoute encore à la beauté... Que devait être ce portrait quand il était paré de ses colorations primitives? Léonard y avait fourni toutes les preuves capables de rendre son enseignement parlant. Tout ce qu'il dit dans ses *Traités*, sur la perspective aérienne, sur la fluidité des contours et sur la dégradation de l'ombre et de la lumière, il le prouve dans ce tableau. Le relief, la morbidesse et le *sfumato* qu'il préconise comme les lois fondamentales de son art, il les fait ici toucher du doigt [2]. L'état même de dégradation de cette peinture met à nu le procédé du maître. On voit là jusqu'à quel point il poussait son ébauche, accumulant sur elle ombre sur ombre et lumière sur lumière à l'aide de couleurs noires et brunes, faisant de ses dessous un tableau véritable, poussé déjà jusqu'à la perfection, qu'il terminait enfin par des glacis légèrement colorés. Quand le modelé ou la forme intérieure, c'est-à-dire la dispensation de la lumière et de l'ombre, est traité avec une telle intelligence et une telle profondeur de vérité, le contour ou la forme extérieure devient insaisissable. Jamais ces deux formes, qui à vrai dire n'en font qu'une, n'ont été mieux confondues que dans ce portrait. Quelle leçon Léonard donne ici à tous les peintres! L'école milanaise n'est-

1. Un peu de couleur rose à peine visible subsiste encore sur les lèvres, à la partie supérieure des joues et sur les seins. Les mains ont aussi conservé quelque chose de leur coloration.

2. Vasari, t. VII, p. 30.

elle pas contenue tout entière dans ce tableau? Les plus grands Florentins de la grande Renaissance, Fra Bartolommeo, André del Sarte, Pontormo, Franciabigio, ne lui ont-ils pas beaucoup emprunté? Corrège lui-même n'est-il pas venu s'instruire en le regardant? Quant à Vasari, si peu bienveillant qu'il soit pour Léonard, il est complètement désarmé en présence de la *Joconde*. Oubliant les anciennes rancunes de l'école, il s'exalte, son admiration déborde, et elle irait jusqu'à l'exagération, s'il était possible d'exagérer l'éloge en présence d'un aussi incomparable chef-d'œuvre. « Qui veut savoir, dit-il en commençant sa description, jusqu'où l'art de peindre peut s'élever dans l'imitation de la nature, le comprendra facilement en examinant ce tableau... » Plus il le regarde, plus il perd pied en le regardant. Et il termine ainsi : « On peut dire avec vérité, que l'artiste le plus habile doit trembler et reculer devant l'imitation d'une pareille peinture. »

La Joconde respire à tel point le bonheur de vivre qu'elle en est rayonnante, on pourrait presque dire triomphante. Vasari raconte que « Léonard l'entourait de musiciens, de chanteurs et de bouffons pendant qu'il la peignait, afin d'éloigner d'elle la fatigue et l'ennui qui s'emparent si souvent des modèles »[1]. Tout lui était bon pour s'attarder devant elle. S'il mit quatre ans à faire son portrait, que même il n'acheva pas, n'est-ce pas que son pinceau fut complice de son cœur? La Joconde prit tellement possession de Léonard, qu'on croit la reconnaître dans la plupart des ouvrages qu'il peignit depuis lors[2].

1. Vasari, t. VII, p. 30.

2. Notamment dans la femme à demi couchée, presque nue, que possédait jadis la Galerie d'Orléans. Cette peinture a été découverte sous un badigeonnage grossier ordonné par le fils du Régent. On retrouverait aussi la *Joconde* mais transfigurée cette fois, dans la Vierge de la *Sainte Anne* et jusque dans le *Saint Jean-Baptiste*. Ces rapprochements, toutefois, sont trop arbitraires pour qu'on puisse fonder sur eux la moindre certitude. On est, d'ailleurs, dépourvu de tout renseignement au sujet de la Joconde. M. Richter, infatigable dans ses recherches, n'a pas pu trouver, parmi les papiers de Léonard, le moindre document relatif au portrait de Mona Lisa. — Le Musée Britannique possède l'unique exemplaire connu d'une gravure sur cuivre d'un *Portrait de jeune femme*, qui, d'après certains historiens (Passavant, le marquis d'Adda, etc.), serait celui de la Joconde, gravé par Léonard lui-même. La fermeté du contour, la coiffure, la physionomie, le costume, tout trahirait, dans cette gravure, l'esprit et la main de Léonard. Quant à la Joconde, nous avons peine à la reconnaître dans cette estampe. Ce profil, sec et froid dans sa régularité, n'a rien qui nous rappelle la morbidesse, la mobile et insaisissable expression du portrait du Louvre. (Voy. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, première période, t. XXV, p. 139, le remarquable travail du marquis d'Adda : la *Gravure milanaise et Passavant*.)

A force de la regarder, il l'a vue se transfigurer dans un de ces agrandissements qui remplissent bien loin l'horizon jusqu'au ciel. Aussi a-t-il voulu, pour fond à ce portrait, un plein air dans lequel il a haussé la nature au niveau de son imagination. Derrière une



PORTRAIT SUPPOSÉ DE MONA LISA.

(Estampe du Musée Britannique.)

balustrade de pierre en avant de laquelle est placée la figure, s'étend un paysage où la réalité se perd au milieu des lointains mystérieux. On aperçoit, à gauche, une route frayée dans une terre verdoyante, tandis qu'à droite serpente un torrent, dont les eaux se déversent dans un lac bleu, coupé de roches d'un bleu plus intense

encore, qui vont se perdre au milieu de pics en forme d'aiguilles, dont les cimes, couvertes de neiges, se fondent avec le ciel[1]. Ces lointains azurés n'avaient-ils pas été décrits, plus d'un siècle auparavant, par Pétrarque et par Boccace? Dante lui-même n'avait-il pas hanté ces abîmes où tourbillonne la tempête? Et la Joconde, éclairée du reflet de ces horizons insondables, ne prend-elle pas quelque chose de plus impénétrable et de plus énigmatique encore? Elle n'a rien dit de son secret, et le peintre, après l'avoir si longtemps interrogée, a dû se déclarer vaincu. Elle a inspiré un chef-d'œuvre unique au monde, ne lui en demandons pas davantage... Léonard, d'ailleurs, n'est-il pas lui-même le grand sphinx de la Renaissance? Quelles sont les questions qu'on ne lui a pas posées depuis quatre siècles, et qu'a-t-il répondu?... Quelle étrange destinée que la sienne! Comblé de toutes les faveurs, il a été témoin de tous les écroulements. De lui presque tout a péri, et, grâce à de rares épaves échappées à sa propre ruine, il apparaît en tout démesurément grand. Savant, tous les problèmes ont tenté son ambition; il a eu sur eux d'étonnantes clartés, mais n'a définitivement attaché son nom à aucune solution scientifique. Sculpteur, il a entrepris quelque chose de colossal : le monument de François Sforza, l'œuvre capitale de sa vie, était à la fois l'apologie de la tyrannie italienne et l'effort suprême du xv[e] siècle; sous ses yeux, cet énorme travail a été réduit en poussière. Peintre enfin, les ouvrages qui devaient surtout fonder sa renommée ont aussi disparu : la *Cène* n'est plus qu'une ombre et la *Bataille d'Anghiari* qu'un souvenir. En dehors de la grande page religieuse du couvent des Grâces, une des plus nobles qu'ait écrites la main d'un peintre, et de la manifestation patriotique du Palais Vieux, une des plus entraînantes qu'un artiste ait jamais osées, il ne subsiste presque rien qu'on ne lui conteste. Chaque jour on tente de lui arracher un lambeau de ce qui lui restait encore. Un seul de ses tableaux a été, est et restera inattaquable, le Portrait de Mona Lisa. Devant lui, toutes les contradictions s'accordent en une admiration commune.

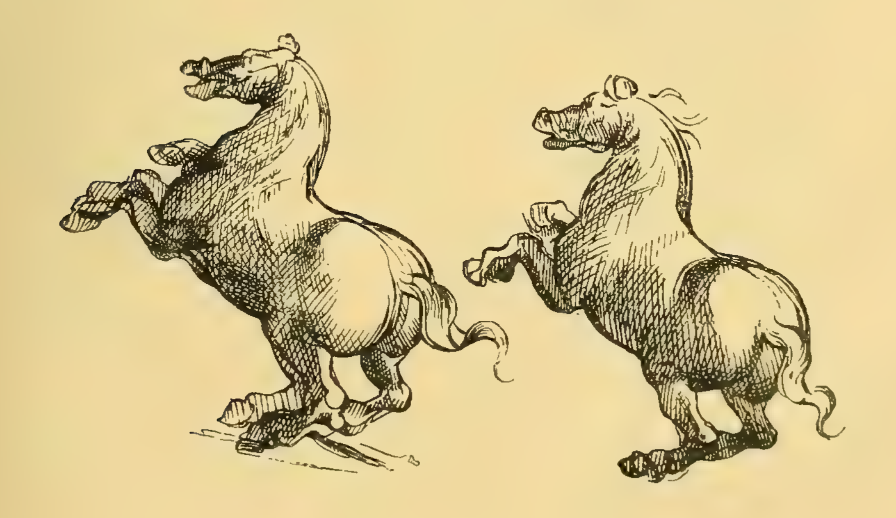
1. On a tout fouillé, tout analysé autour de Léonard, quoique en le laissant encore, nous l'avons dit, entouré d'obscurité. Dans les rochers qui servent de fond à la *Joconde* et à plusieurs autres de ses tableaux, on a reconnu la forme particulière et la cristallisation spéciale des roches du *Frioul*, de cette partie italienne du Tyrol autrichien qu'on appelle le pays des dolomites. Léonard, durant le long séjour qu'il avait fait dans le nord de la Péninsule, avait visité et étudié ces contrées, — ses propres écrits en font foi, — et il en avait gardé une profonde impression. M. Uzielli, dans les beaux travaux qu'il a consacrés à Léonard, a très judicieusement consigné cette observation.

C'est par la conception supérieure qu'il a eu de la beauté, que le peintre a conquis l'immortalité... Ne serait-ce pas là le mot de l'énigme?

Le Portrait de Mona Lisa est le plus précieux des dons que François Ier ait faits à la galerie du Louvre. Depuis le moment où il fut peint jusqu'à nos jours, on peut le suivre, sans le perdre de vue un seul instant. Léonard l'exécute de 1500 à 1504, et c'est lui-même qui l'achète à Florence, moyennant 4,000 écus d'or (environ 45,000 francs), pour le compte du roi de France. Il entre dans le *Cabinet doré* de Fontainebleau, où le père Dan le trouve encore en 1642. Louis XIV le transporte à Versailles, où Bailly le signale dans la *Petite galerie du Roy* en 1709. La Révolution le fait venir à Paris et le place au Musée National. De nos jours enfin, il prend, dans le *Salon carré*, la place qu'il occupe aujourd'hui... Parmi les ruines qui se sont faites autour de Léonard, la Joconde permet encore de prendre la mesure de ce grand homme. Cette peinture suffirait à elle seule pour imprimer à notre musée une incomparable marque. Si le Louvre était en feu et qu'on n'en pût sauver qu'un tableau, c'est vers celui-là qu'il faudrait courir.

Notre Galerie nationale a, sur toutes les galeries de l'Europe, le privilège d'une naissance illustre et d'une généalogie lointaine. Elle remonte à François Ier. C'est entre les mains du roi de France que Léonard de Vinci a lui-même déposé les chefs-d'œuvre qui font aujourd'hui la gloire du Musée du Louvre. Nous avons le devoir d'en être fiers et l'obligation de nous en souvenir.

A. GRUYER.



LE

PORTRAIT PEINT EN FRANCE

AU XVI[e] SIÈCLE

BOURDICHON. — PERREAL. — LES CLOUET. — CORNEILLE DE LYON.

(PREMIER ARTICLE.)

I



Le portrait admirable dont la Bibliothèque nationale vient de s'enrichir, grâce à la générosité de M. Miller[1], a appelé l'attention sur cette vieille école française si peu connue encore, et dont il apparaît de temps à autre des épaves bien faites pour donner le goût de l'étudier et d'en nommer les maîtres. Toutefois les origines en sont aujourd'hui si obscures, les œuvres si clairsemées qu'on a grand'peine à baser des études sérieuses sur des données aussi précaires; nous essayions pour notre compte, il y a deux ou trois ans, de débrouiller l'écheveau en ce qui concerne le XVI[e] siècle; d'autres étaient remontés un peu plus haut et avaient eux aussi tenté des rapprochements de dates entre les documents écrits, crayonnés ou peints, mais les résultats de ces recherches patientes sont restés bien modestes. A part quelques dessins de l'École française, dont nous croyons avoir déterminé l'attribution, les auteurs des autres travaux ont su garder l'anonyme, et peut-être resteront-ils toujours des inconnus pour nous.

Au fond nous sommes moins étonnés de ne plus rien savoir de

1. M. Miller, de l'Institut, a laissé à la Bibliothèque une aquarelle de 1415 environ représentant Louis II de Sicile, père de René d'Anjou.

ces maîtres anciens, d'ignorer leur vie et leurs œuvres, que nous ne le sommes de rencontrer encore de ces œuvres. Si l'on se reporte vers ce temps où les peintres ne tenaient point de place plus grande que les chaussetiers ou les « hasteurs de rôts » dans les comptes royaux, où les rois et les princes commandaient à leurs artistes en titre des portraitures, comme ils eussent demandé à d'autres un pourpoint ou une aumônière, on comprendra le peu de cas qu'on faisait des images. Même si l'on excepte parmi ces tableaux ceux représentant les rois ou les reines, conservés par respect pour la personne et non par goût pour le dessinateur, on admirera avec nous le nombre relativement élevé des survivants. Pour qu'un dessin à l'aquarelle sur papier, qu'une relique aussi légère et si peu résistante, ait pu nous arriver à peu près intacte, après quatre cent cinquante années, il a fallu je ne sais quel concours de circonstances dont la réunion nous paraît invraisemblable et merveilleuse. Combien ont fini comme ce précieux manuscrit de Noyon retrouvé naguère entre les mains de jeunes enfants, et qui avait été copié au XVIIe siècle par Roger de Gaignières au milieu d'autres chefs-d'œuvre !

De leur temps les vieux peintres n'étaient pas ce que nous les avons faits depuis. Les plus heureux gagnaient à la cour des princes les gages d'un palefrenier ou d'un clerc d'office. Les autres vivaient au jour le jour comme ce Jacques Prévost de Gray, dont M. Chevignard racontait un jour la curieuse odyssée [1]. A tout prendre ces derniers n'avaient peut-être pas choisi le plus mauvais lot, car s'ils soupaient rarement, ils ne se condamnaient point aux besognes ordinaires des cours, aux caprices des puissants seigneurs, et ils avaient plus franche allure.

La mode qui s'est portée depuis quelque temps vers les œuvres des XVe et XVIe siècles a fait surgir de vieux noms d'artistes, toujours les mêmes d'ailleurs, inscrits jusqu'à satiété sur tous les catalogues, depuis plus de vingt ans. Un portrait représentant un personnage du temps de Louis XII ou de Henri III passait-il dans une vente? On ne manquait pas de l'attribuer à Clouet ou à son école, sans plus de souci, et sans autrement s'inquiéter de l'invraisemblance qu'il y aurait à voir Prud'hon, par exemple, exposer au Salon de 1886. Ces étiquettes ainsi mises sans réflexion et sans critique, ces baptêmes inconscients dérouteront longtemps encore les amateurs ordinaires. Ceux qui cherchent et qui ne se payent pas

1. Article paru dans le *Magasin pittoresque*, année 1886.

de mots ont bien l'intuition d'anachronismes, seulement ils n'approfondissent point.

Nous allons tenter, non pas de faire la lumière complète, mais au moins de classer quelques œuvres à leur époque vraie, en rappelant brièvement des noms d'artistes. Pour ne pas nous égarer, nous éviterons de remonter trop loin en arrière, et nous prendrons les Français au temps de Pigouchet et de Simon Vostre, quand la vignette devient courante dans nos livres, et que les points de comparaison nous sont fournis par ces travaux de gravure.

Après Fouquet, mais bien avant les Clouet, Bourdichon tenait à la cour l'office de peintre royal. Il allait, pendant près de quarante années de maîtrise, servir quatre rois, Louis XI, Charles VIII, Louis XII et François Ier. Né vers le milieu du XVe siècle, il mourut avant le 29 juillet 1521 [1], après avoir touché un peu à tous les genres, suivant la coutume d'alors, à l'enluminure des manuscrits, à la mise en couleur vulgaire des tabernacles, des chaires, des armoiries, comme aussi au dessin des bois pour les livres, et à la « portraiture ».

Bourdichon était tourangeau ; marié en premières noces à Barbe Colleberbe, — qui lui donna une fille, depuis femme d'un conseiller à la cour, Jean Perrigault, — et en secondes à Catherine Chambellan, il paraît avoir passé sa longue carrière à Tours, sa patrie d'origine véritable, capitale de la France alors. S'il la quittait parfois c'était pour des voyages de courte durée, quand il lui arrivait d'accompagner le roi dans ses expéditions. C'est ainsi par exemple qu'on le trouve dans le courant de 1480, levant le plan de Caudebec [2] et ornant de couleurs une statue de Jacquet François, neveu de Michel Colombe, représentant un saint Martin à cheval avec un pauvre à ses pieds. L'année d'après il enlumine le *Papaliste*, et peint des anges à banderoles pour le vieux roi Louis XI. Dix ans plus tard il semble que Bourdichon ait un peu laissé le métier purement manuel pour se donner à l'art proprement dit. Il compose un grand tableau de l'*Annonciation* et de la *Nativité*, avec des compartiments où se meuvent de nombreux personnages. Cette commande royale lui permet de joindre un portrait à son œuvre ; il y peint Charles VIII présenté au fils de Marie par

1. Consulter Grandmaison, les *Arts en Touraine*, un des livres les plus utiles et les mieux rédigés qui soient sortis de la province depuis cinquante ans. M. Grandmaison a surtout fouillé les études de notaires, et c'est chez l'un d'eux qu'il a découvert les actes les plus importants concernant Bourdichon.

2. *Archives de l'art français*, IV, p. 3 et suiv.

saint Louis et Charlemagne [1]. C'est ensuite un saint Christophe et un triptyque de la Vierge qui l'occupent, et sans se laisser entière-



LA REINE ANNE DE BRETAGNE EN JUNON.

(Gravure tirée des « Illustrations de la Gaule » de Le Maire de Belges.)

ment absorber par ces longs travaux il donne entre temps à la reine Anne, sa protectrice, des modèles de robes, de mitres et d'autres objets.

1. Il y a une composition identique dans la miniature initiale de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, conservée aux imprimés de la Bibliothèque Natio-

Mais sans doute sa renommée comme portraitiste avait dès ce moment pris consistance. Le roi, la reine et leur parente Mlle de Tarente se font portraire « d'après le vif » par le peintre à la mode [1]. Il est à croire que c'étaient là des bustes, car le roi ayant résolu de se faire faire en pied, la mention de cette nouvelle œuvre porte expressément que le roi était « entier » et vêtu de velours tanné (1490-91).

Certes il y a une grande témérité à vouloir retrouver ces tableaux. Peut-être faut-il voir Charles VIII en buste dans un panneau jadis possédé par Gaignières, aujourd'hui au Musée de Versailles, et d'après lequel il fit faire la copie conservée aux estampes de la Bibliothèque Nationale [2]. Le roi est de trois quarts à gauche et porte une toque de velours noir. En dépit du médiocre dessin du copiste on sent que le modèle avait été peint d'après nature.

Pour le portrait en pied où le roi était représenté « entier » ne serait-il point l'original aussi copié par Gaignières, et qui se trouvait de son temps chez la duchesse de Nemours [3] ? Rien ne manque à la description ; Charles VIII est debout et porte le fameux manteau de velours mentionné ci-dessus. On le comprend, je ne fais ces rapprochements qu'avec une certaine timidité, les dessins du recueil de Gaignières étant trop faibles pour permettre de rien conclure, mais il semble utile de faire au moins connaître ces coïncidences en les publiant pour la première fois.

La partie la plus saillante et la plus authentique de l'œuvre de

nale. Charles VIII agenouillé au milieu d'une grande composition biblique dans le goût des miniatures de Fouquet, est présenté à Jésus et à Marie entourés de leur cour céleste, par Charlemagne et Louis XI. Au bas de la composition on voit la reine Anne, agenouillée. Cette miniature d'un peintre de second ordre est aujourd'hui exposée dans l'une des vitrines de la Bibliothèque. L'édition de la légende dorée est celle d'Antoine Vérard de 1493, in-folio.

1. *Archives de l'art français*, p. 11 et s. « *Item* le roy et la royne en deux tableaux auprès du vif, et Mlle de Tarante en ung autre tableau auprès du vif. — *Item* encores ledict seigneur au vif, entier, vestu de velours *thanné* ». Il y avait en 1515 dans l'inventaire des meubles et objets d'art de Marguerite d'Autriche à Malines, deux portraits, un de Charles VIII et un de Mlle de Tarente. Comme ces portraits avaient été faits par Bourdichon en 1490-91, il se pourrait que ce fussent ceux-là ; l'usage étant de s'envoyer des portraits (Voyez Piot, *Cabinet de l'amateur*, page 238).

2. Bibliothèque Nationale (Estampes, Oa 15 fol. 54).

3. *Ibidem*, fol. 58. C'est Gaignières lui-même qui nous fait savoir que l'original était à l'hôtel de Nemours. Il y a dans ce même recueil un portrait de Louis XI en buste et un en pied, plus un portrait de Charles d'Angoulême qui sont vraisemblablement de la même main que les autres.

Bourdichon est bien certainement le portrait de saint François de Paule, son contemporain, peint une première fois par lui du vivant et une autre fois après la mort du saint. — Rien de plus curieux que cette histoire racontée par Bourdichon lui-même devant la commission d'enquête pour la canonisation du saint[1]. Il dépose que François de Paule ayant été enterré près du Cher, la duchesse d'Angoulême, Louise de Savoie, le fit exhumer 15 jours après pour éviter que les infiltrations de la rivière ne corrompissent le corps. Il apparut à Bourdichon tel qu'il était de son vivant, et le peintre consciencieux obtint de mouler le masque pour pouvoir corriger sa peinture. Le portrait ainsi refait fut envoyé à Rome par François I à Léon X lors de la canonisation. Depuis il fut gravé deux fois. Une fois par Waldor au commencement du XVIIe siècle dans la manière fine et poussée des Wierix[2], puis par Michel Lasne en 1645 avec une inscription qui ne laisse guère de doutes. « Copié sur l'original qui est conservé à Rome « au Vatican, lequel fut envoyé au pape Léon X par François premier « roy de France, ce dict original fut tiré sur luy le jour de son decedz « par Me Jehan Bourdichon peintre du roy Louis XII, selon qu'il est « porté au procès de la canonisation qui fut faict à Tours par les « evesques de Paris, d'Auxerre et de Grenoble l'an 1513. »

L'effigie de François de Paule fut terminée en 1507 et dut être reproduite par Bourdichon, car on a parlé d'un similaire conservé dans une famille française[3]. Mais l'artiste ne s'arrêta point là dans ses travaux. En 1515 un quatrième roi montait sur le trône et presqu'aussitôt, — en 1516, — lui commandait son portrait. Voici l'ordonnance de payement égarée au milieu de choses indifférentes dans un vieux parchemin[4].

« A Jehan Bourdichon, paintre et varlet de chambre du Roy nostre

1. Bollandistes, avril, t. I, p. 148 E.

2. Mariette, *Abecedario*, I, p. 168. Le meilleur des portraits de François de Paule est celui de Claude Mellan qui a gravé le saint d'après un original inconnu dans lequel celui-ci est couché dans sa bière, et éclairé par un cierge, ce qui est d'un très grand effet. Ne serait-ce point la représentation autrefois faite par Bourdichon de l'exhumation de François de Paule, ou bien une représentation idéale rêvée par Mellan ? Quoi qu'il en soit, toutes les effigies du saint faites d'après le tableau du Vatican, le montrent courbé, appuyé sur un bâton et coiffé du capuchon des minimes. Peut-être le portrait était-il en pied, mais les estampes ne le donnent qu'à mi-corps.

3. Il y a une copie ancienne de ce portrait dans l'église de Saint-Louis-en-l'Ile à Paris.

4. Bib. nat. ms. 26,115, pièce 149. Déjà publié précédemment par l'Athenœum, puis dans les *Archives de l'art français*, IV, p. 22, mais sans indiquer ni la pièce ni le lieu où elle se trouve.

sire la somme de soixante-huit livres tournois à luy ordonnée par ceilluy seigneur (François Ier), pour plusieurs portraits qu'il a faits par ordonnance dudict seigneur et mesmement pour avoir portraict ledict seigneur au vif, etc. »

Il est inutile, je crois, de chercher à retrouver cette œuvre dans les innombrables portraitures peintes ou dessinées du roi François. Peut-être était-ce là un mi-corps, car les en-pied se notaient assez généralement dans les comptes; en tous cas, si je me permettais de citer un seul portrait probable ce serait encore celui que nous a conservé Gaignières, et que je crois être le petit buste aujourd'hui au Louvre [1] attribué à Corneille de Lyon.

Voilà un artiste avec lequel on compte vraiment trop peu dans les attributions. Car s'avise-t-on jamais de songer à Bourdichon quand, de hasard, on rencontre une portraiture des vingt premières années du siècle? Et qui s'embarrasse plus de Perréal, ce Jean de Paris probablement venu de Lyon à qui ses confrères furent redevables, sous le roi Charles VIII [2], des règlements très sages concernant le métier? Lui aussi avait eu l'honneur de servir trois rois et de faire des portraits sans nombre, durant son long séjour à la cour de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier. Mais il faut avouer que nous sommes singulièrement empêché pour lui donner la moindre portraiture; nous le pensons plus enlumineur que Bourdichon, plus dessinateur que peintre; à en croire Jean d'Auton il aurait suivi Louis XII dans ses guerres et aurait peut-être rapporté les illustrations des curieux livres gothiques de ces époques. Il avait d'ailleurs présenté au roi et à Anne de Bretagne Jean Le Maire de Belges, historien emphatique, et avait sans doute dessiné les bois remarquables placés en tête des éditions de celui-ci [3]. Mais ce sont là des hypothèses peu utiles à notre travail et que partant nous laisserons de côté.

Ce que nous savons de plus sérieux sur les œuvres de Perréal est précisément la note que M. de Laborde lui consacre dans son livre [4].

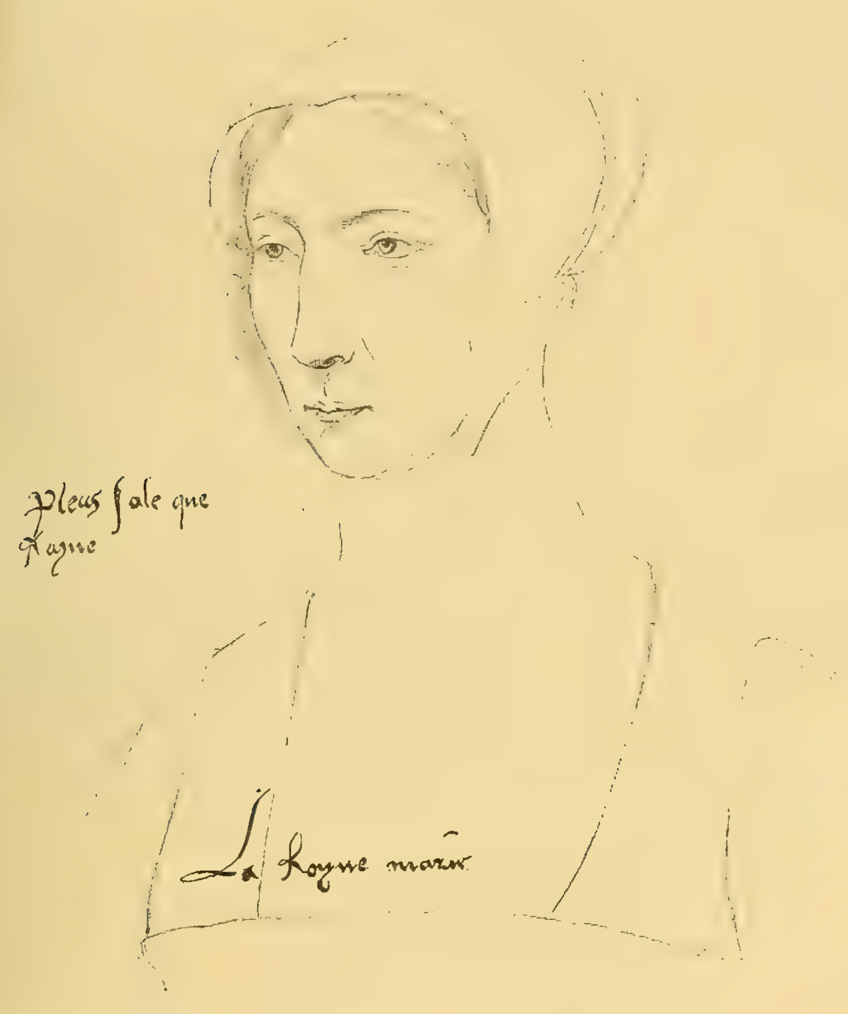
1. Ce petit portrait porte le n° 735. L'attribution à Corneille de La Haye ou de Lyon est de M. de Laborde.

2. Cf. *Ordonnances des rois de France*, XX, p. 562. Ce Jean de Paris qui est nommé dans l'acte était Jean Perréal.

3. Signalons surtout le bois que nous reproduisons ici, où la reine est représentée en Junon assise sur un trône au milieu d'un paysage, en tête des histoires de Troyes.

4. *Renaissance des arts*, p. 183. Mentionnons aussi le livre de M. Bancel consacré à ce peintre, où la part d'inductions est trop considérable, et l'article de M. Paul Mantz (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXI, 2e pér., page 322).

Il avait donné le dessin du monument élevé à Brou par Marguerite d'Autriche. Plus tard Louis XII l'envoya à Londres avec M. de Marigny pour diriger la future reine de France, Marie d'Angleterre,



MARIE D'ANGLETERRE, PORTRAIT ATTRIBUÉ A JEAN PERRÉAL.

(D'après un dessin de l'album d'Aix.)

dans le choix de ses costumes. Il fallait que la princesse pût s'accoutrer à la mode de son pays d'adoption, et personne n'avait paru au roi plus propre à lui donner le goût français que le peintre Perréal. C'est lui qui dut faire le curieux portrait de la reine Marie, depuis copié bien souvent et conservé dans l'album d'Aix, avec cette mention

impertinente d'un contemporain « plus fole que reine »[1]. A cette époque Perréal était valet de chambre du roi et touchait 240 livres de pension annuelle; cette situation lui fut conservée jusqu'en 1522, date probable de sa mort.

Mais Bourdichon et Perréal n'étaient point les seuls qui peignissent le portrait dès la fin du XVe siècle. Voici par exemple un certain Gautier, dont il n'est fait mention nulle part, et qui dessina la figure de Robert Gaguin publiée par André Thevet, si maltraitée par la gravure mais qui avait pu être une œuvre d'une certaine importance. Cette effigie fut prise par Thevet sur une tapisserie dans le couvent des Mathurins de Paris où Gaguin était mort. Au bas on lisait ces vers :

De mon temps l'an soixante et dix
Gautier me fit tel que je suis,
Mil quatre cent nonante neuf
Quand à Paris cheut le pont neuf[2].

Si je livre le nom de ce portraitiste aux recherches des érudits, ce n'est pas pour le ranger sous la bannière de Bourdichon, qui n'était point un chef d'école et ne connaissait probablement pas Gautier, mais pour mentionner un artiste ayant fait œuvre de portraiture.

Tels sont les seuls peintres à désigner pour une période de trente années, antérieurement à la renommée de Clouet. Il n'en manque sûrement pas d'autres que les publications d'inventaires feront connaître; je crois prudent de m'en tenir là pour le moment, car citer un nom sans indiquer une œuvre est souvent inutile dans un travail du genre de celui-ci. Arrivons à Clouet, Jean Clouet, le successeur immédiat de Bourdichon et de Perréal, et le plus célèbre avec son fils François, de tous les portraitistes du XVIe siècle.

II

JEAN CLOUET (1485?-1541).

Je ne sais rien qui puisse être comparé à la fortune du nom de Clouet. Même les ignorants le connaissent et l'emploient, un *Clouet* est aujourd'hui synonyme de portrait sur panneau du XVIe siècle, du

1. Cf. Rouard, *François Ier chez Mme de Boisy*. Paris, Aubry, 1863, in-4o. M. Rouard attribue l'inscription à François Ier, ce qui eût été un bien grand manque de galanterie.

2. Thevet, *Vies des hommes illustres*, 1584, fol. 530.

XVIe siècle entier, depuis Louis XII jusqu'à Henri IV sans transition. Les plus habiles disent coquettement *Janet* d'un air entendu sans y mettre malice d'ailleurs, et volontiers vous citent les quelques vers des contemporains où ce nom de baptême est accolé à celui de Michel-Ange. Il y a pour les Français une sorte de patriotisme à regarder les



ORONCE FINÉ, PAR JEAN CLOUET.

(D'après la gravure des « Hommes illustres, de Thevet ».)

Clouet comme ayant peint tous les portraits du XVIe siècle en France, de même que d'autres voient partout des Holbein ou des Memling. Or, combien de portraits peints, — je ne dirai pas authentiques, mais à peu près authentiques, — avons-nous sur lesquels un amateur éclairé ose inscrire le nom de Jean Clouet sans arrière-pensée[1]? Pas

1. M. Charles Blanc, dans sa notice sur Clouet, trouve au Louvre trois portraits

un seul. Et je mets ici au défi tous les critiques d'art ayant regardé de près les choses de citer un seul panneau qu'on puisse donner à coup sûr pour une œuvre de ce peintre. Il y a vraiment trop de facilité à baser son opinion sur des traditions, sur je ne sais quelle prétendue science du faire qui permet, assure-t-on, de retrouver la touche du maître au milieu de cent médiocrités. Mais quelle est au juste la touche du maître? En dépit du renom incontesté des Clouet parmi leurs contemporains, il est bon de ne pas oublier qu'ils n'étaient point seuls du métier à travailler, et que toute chose excellente fabriquée au XVIe siècle n'est point nécessairement leur œuvre. En pareille matière ce sont de bien médiocres preuves que les présomptions.

Il faut donc louer sans réserve les conservateurs du Louvre d'avoir prodigué les points d'interrogation dans leur catalogue de la collection Timbal. Il y a là, parmi cent autres merveilles, un délicieux panneau peint représentant un homme à la cinquantaine, portant la toque de velours noir des vieux soldats du temps, et que la lettre ancienne nous fait connaître pour *M. de Saint-André*. Le costume, absolument semblable à celui de Gaspard Ier de Coligny sieur de Chatillon, père de l'amiral, nous montre clairement à qui nous avons affaire. C'est ici le père du fameux maréchal de Saint-André, Jean d'Albon, gentilhomme de la chambre et chevalier de l'ordre, mort en 1550 à 75 ans [1]. Lors de la peinture du panneau, Jean d'Albon avait environ 50 ans, il a la figure rasée à la mode des vieux du temps du roi Louis XII. Né en 1475 c'est donc vers 1525 qu'il eût été fait, et rien ne vient contredire cette opinion à peu près indiscutable.

Or, il en est advenu de ce portrait comme de tous ceux de ce temps, on l'avait signé d'avance Clouet sans réfléchir, Clouet dit *Janet*,

authentiques. Seulement dès le premier d'entre eux l'authenticité disparaît, car on ne considérera point comme une preuve indiscutable cette réflexion. « La notice des « tableaux du Louvre *attribue* cette peinture (le portrait de Henri II) à un des élèves « de Clouet. *Nous croyons* toutefois avec M. de Laborde, que ce morceau donné à « Clouet par les plus anciens inventaires est en effet de lui. » Que reste-t-il de ces affirmations? Je ferai la même remarque pour les autres portraits indiqués par M. Charles Blanc qui les dit de François Clouet, d'autorité, sans rapprochements aucuns.

M. De Laborde dans sa *Renaissance des Arts* est moins affirmatif, mais il ne doute pas non plus. Il ne voit dans le Brissac du Louvre qu'une peinture hâtive de Corneille de Lyon qu'il ne connaît pas, et pour lequel il réserve son dédain, sur des données purement idéales (*Renaissance*, p. 144).

1. Voir la gravure de de Geyn représentant Gaspard Ier de Coligny, d'après une peinture du temps. Or, Gaspard de Coligny étant mort en 1522, il y a probabilité que le portrait de Jean d'Albon soit de cette époque environ.



Mme DE VILLEROY

Clouet né en 1500 et mort en 1572 comme le répètent à l'envi les livres, Clouet dont le *cerveau arrondi dans sa jeunesse était devenu fuyant dans l'âge mûr*. C'est du moins l'avis d'un savant de premier ordre qui



PORTRAIT DE LA RÉGENTE, MÈRE DE FRANÇOIS I[er].

(D'après un crayon du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.)

cependant avait serré de près les Clouet, mais qui confondait la médaille du père avec le portrait du fils[1]. Il appartenait aux conservateurs du Louvre de faire cesser la légende pour entrer dans la réalité ; il leur suffisait de joindre à leurs collections un bijou sans l'affubler de noms prétentieux et peut-être faux, c'est pourquoi ils ont prudemment laissé la porte ouverte aux discussions.

1. *Archives de l'art français*, III, p. 290. Malgré cette légère erreur, M. Salmon a rendu assez de services aux arts et à l'érudition pour qu'on ne compte pas avec lui.

A dire vrai, je ne viens pas soutenir que le portrait de M. de Saint-André n'est pas de Jeannet Clouet, je suis même convaincu qu'il est de ce peintre, seulement je ferai des réserves nombreuses, je synthétiserai les découvertes des autres, et je ferai quelques rapprochements.

Quand nous disons Jeannet Clouet, il est entendu que nous parlons du premier Clouet établi en France, de cet étranger devenu à la longue valet de chambre du roi et son peintre ordinaire. Jeannet mourut néanmoins avec sa qualité d'étranger puisque son fils François reçut du Roi en pur don les meubles de son père échus au Trésor par droit d'aubaine[1]. Cette mort était arrivée en 1541, quatre ans avant la date approximative fixée par M. de Laborde, qui l'avait placée en 1545.

Cette qualité d'étranger nettement établie par une pièce aussi authentique, donne une grande valeur à l'affirmation de M. de Laborde, lorsqu'il rattache Jeannet Clouet à Jean Cloet de Bruxelles[2]. Il faut donc laisser de côté les hypothèses de M. le docteur Giraudet qui avait rencontré des Clouet à Tours bien antérieurement au XVIe siècle[3]. Établi à la cour, Jeannet se déplaça avec elle, et vint en Touraine, où il épousa Jeanne Boucault, la fille d'un orfèvre, homme de métier comme lui. C'est là que naquit François Clouet, dit Jeannet, environ l'an 1510 ; il avait donc près de trente ans à la mort de son père.

Je n'en dirai point davantage sur le premier Clouet, sinon qu'on le fait naître en 1485 et mourir à cinquante-six ans. De ses œuvres on n'a pas dit grand'chose, ou, si l'on en a parlé, ç'a toujours été pour les confondre avec celles de son fils, M. de Laborde seul excepté.

Quelle était la caractéristique de son talent? Avait-il le pinceau maniéré des peintres français de la fin du XVe siècle, ou la touche plus froide et plus vraie des Flamands? Tenait-il de ce Van Orley qu'il avait pu connaître à Bruxelles, de ces vieux maîtres dont il avait dû conserver les traditions ? Je n'oserais l'affirmer trop hautement, car mes données sont bien un peu précaires; elles n'en existent pas moins cependant et pour sommaires qu'elles puissent paraître, je vais les développer.

1. *Archives de l'art français :* Lettres de don du roi à François Clouet dit Jeannet. Cette lettre se trouve aux Archives Nationales, J. 254, pièce 466.

2. *Renaissance des Arts*, I, 81-82.

3. Giraudet, *Histoire de Tours*, II, p. 79. On est redevable à M. le Dr Giraudet d'une foule de détails sur les artistes tourangeaux, puisés dans les études de notaires. M. Giraudet a en outre étudié d'une façon très remarquable l'imprimerie à Tours vers la fin du XVIe siècle.

On connaît au moins un portrait authentique de Jeannet Clouet et ce portrait, malheureusement traduit par un graveur médiocre, se trouve dans la *Vie des hommes illustres*, de Thevet, édition de 1584, fol. 564, R°. C'est celui du célèbre mathématicien dauphinois Oronce Finé. Malgré toute la pauvreté de la gravure, en dépit de la mala-



PORTRAIT DESSINÉ AU CRAYON, D'APRÈS UN ORIGINAL DE JEAN CLOUET.

(Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.)

dresse du procédé, il est impossible de ne pas retrouver et sentir, sous cette effigie, la touche d'un homme habile. Le savant est de trois quarts tourné à gauche et vu à peu près à mi-corps. Il porte la robe et la barrette des gens de science. Ses mains longues et un peu grêles tiennent un compas et une sphère; sur la table devant lui, avec le luxe de détails des écoles flamandes et la précision de leur rendu, on remarque l'écritoire et le porte-calame, la feuille de papier

entr'ouverte sur laquelle Finé a tracé des figures de géométrie. C'est, à n'en pas douter, l'œuvre d'un artiste ayant plutôt fréquenté les peintres du Nord ou de l'Est que les gens d'Italie. La rigidité morne du visage laisserait entrevoir Holbein.

Thevet nous renseigne lui-même sur la provenance de cette œuvre. Il est rare dans ces temps de trouver des détails aussi précis. Il parle d'Oronce Finé, qu'il compare à Archimède, et « duquel, dit- « il, icy je baille le pourtraict (*tel qu'il a esté autrefois tiré au vif par « Maistre Jean Janet, peintre du Roy François*, premier du nom, selon « la vraye ressemblance de nostre daulphinois en l'aage de trante- « six ans, auquel temps il portoit la barbe rase, deux ans après com- « mença-il à la charger longue, et mourut la portant aussy longue « d'un demy pied) et duquel j'ay esté secouru ensemble de quelques « mémoires par son fils, maistre Jean Finé, docteur en théologie, « lequel ayant apprins que je faisoye un abrégé de vie des hommes « illustres, s'est mis en tout devoir qu'il a peu pour y faire colloquer « son père. »

Voilà qui est au clair. Par ceci nous apprenons plusieurs choses : d'abord que Jeannet Clouet ou Jean Clouet[1] portait communément son prénom en diminutif *Jeannet* comme nom. On a souvent prétendu que son fils seul avait joui de ce privilège, et c'est même ce qui causa l'erreur de Salmon lorsque sur la légende de la médaille de Jean Clouet, il avait lu

Jehannet Clouet, pictor Franç., regis,

et qu'il avait traduit cette légende par François Clouet, dit Janet, peintre du Roi. Nous apprenons de plus que Jean Clouet travaillait encore de son métier en 1530, puisque Oronce, né en 1494, avait

1. Il est bon de donner quelques explications ici. Les amateurs peu au courant de la langue de ces temps et des transformations qu'elle subissait surtout dans les noms propres, soit par diminutifs, soit par sobriquets, tiennent généralement ce prénom de Jeannet comme prénom immuable. C'est ainsi que je trouve dans l'*État civil des artistes français*, par M. Piot, cette grosse hérésie à l'article Clouet. Parlant du baptême d'une fille de Geoffroy, peintre, le 12 novembre 1532, où *Jehan Clouet, peintre,* était parrain, M. Piot écrit ce qui suit : « Ainsi fran- « chement écrit *Jehan Clouet,* il fortifie l'opinion que l'on avait de l'existence d'un « quatrième Clouet, frère de Jehannet, et dont le prénom était resté inconnu. » La vérité est que le Jean Clouet était tout simplement Jeannet. Quant à son frère, on a, non pas l'opinion, mais la certitude de son existence par une lettre de Mar guerite de Valois, et on sait de plus qu'il était peintre.

juste trente-six ans cette année-là[1]. Nous apprenons enfin, et ceci est le point capital, que le vieux peintre Bruxellois n'avait point complètement perdu la manière de ses anciens maîtres et des ateliers dans lesquels il avait appris son art. Le portrait d'Oronce est en effet très rapproché des œuvres identiques de Bernard Van Orley, de Jean de Maubeuge, et de celles de leur illustre prédécesseur, Roger Van der Weyden, Maître Rogier, comme on l'appelait dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche[2]. Cette identité presque parfaite de travail entre les portraits flamands et les œuvres françaises de la même époque est singulièrement frappante, et j'avoue ne point reconnaître très facilement une touche française dans les portraits dessinés ou peints du premier quart du XVIe siècle. Je n'en citerai pour exemple que la série de dessins des personnages de la cour de François Ier conservés à la Bibliothèque nationale, chez lesquels M. Niel, un maître en pareille matière, aurait retrouvé quelque chose de la raideur et de la fixité morne des yeux d'Holbein. Il faudrait avouer, pour être juste, que le prétendu aspect français tient beaucoup plus aux physionomies représentées qu'à la manière du peintre. Tel critique d'art à qui on cacherait la tête du grand François Ier, du Louvre, et qui ne manquerait point d'attribuer à un Flamand la précision du costume, le fini extraordinaire des étoffes de cette peinture, n'hésite point non plus à la déclarer française après avoir vu la figure.

Ce qu'il faut aux nouvelles études sur l'art, ce sont moins des phrases que des faits. Raisonner sur ce qu'un portrait excellent doit être de tel peintre, parce que tel peintre a été chanté par les poètes de son temps, n'est point raisonner du tout. Je crois donc prudent de déclarer dès maintenant que je ne connais aucun tableau de Clouet autre que celui-ci que nous a conservé la méchante gravure de Thevet. Mais je me hâte de le dire, cette gravure nous permet de faire quelques hypothèses en procédant par comparaisons.

Donc si nous nous permettions d'émettre une opinion, basée sur un examen sérieux des œuvres, nous serions tenté d'attribuer à Jean

1. M. de Laborde, *Comptes des bâtiments*, t. II, p. 203, publie un fragment de compte où Oronce Finé reçoit une somme en qualité de lecteur ès sciences mathématiques. Ce compte est de 1531, ce qui s'accorde très bien avec la mention de Thevet. C'est donc vraisemblablement en 1531 que fut fait le portrait de Finé.

2. Voy. Piot, *Cabinet de l'amateur*, I, 215-223 et 271-275, d'après la *Correspondance de l'Empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche*, dans les *Documents inédits*.

Clouet le petit Saint André provenant de la collection Timbal. Il y a dans ce tableau la science parfaite des peintres flamands, leur transparence des chairs, la finesse exquise des valeurs. Ces qualités, je ne les ai guère retrouvées que dans un portrait de la duchesse de Nevers conservé à Blois, et peut-être, mais à un degré supérieur encore, dans le petit Brissac du Louvre et le ravissant portrait dénommé à faux François Ier jeune [1]. En tout cas ces deux derniers sont de l'extrême fin de Jean Clouet, le costume étant de 1548 environ. Je joindrais à Saint-André, à la duchesse de Nevers et aux autres, le grand portrait de François Ier en pourpoint blanc et noir, dont je parlais tout à l'heure, bien que le visage, eu égard à ses dimensions de grandeur nature, laisse un peu à désirer. Peut-être y ajouterais-je quelque panneau d'Azay-le-Rideau, que je ne prendrai pas sur moi de citer de mémoire, et ce serait bien tout pour l'œuvre peint de Jeannet Clouet. Quant à son œuvre dessiné, je croirais volontiers qu'il est l'auteur des originaux d'après lesquels furent fabriqués les crayons de la Bibliothèque Nationale [2], qu'il me serait impossible de considérer comme de sa main, leur médiocrité étant trop manifeste.

On le voit, l'affirmation est chose commode en pareille matière, mais les arguments sérieux ne se trouvent point facilement, j'ai même la crainte de ne pas avoir prouvé grand'chose. En tout cas je voudrais simplement ouvrir le champ aux conjectures et faire entrevoir combien juste était la prudence des conservateurs du Louvre. Il ne manquera pas de gens forts pour blâmer le point d'interrogation après l'*École des Clouet* dans le catalogue. Mais les travailleurs voudront bien reconnaître que si indiscutable que soit la physionomie française de Saint André, il y a des doutes sur le travail.

HENRI BOUCHOT.

(La suite prochainement.)

1. M. de Laborde s'était laissé prendre à cette lecture erronée, et pour attribuer ce portrait à Corneille. Les plus grands érudits ont de ces erreurs.

2. Le catalogue de ces portraits classés méthodiquement et alphabétiquement, a paru en 1884 sous ce titre : *Les Portraits au crayon des* XVIe *et* XVIIe *siècles,* par Henri Bouchot. Paris, Oudin, gr. in-8.

LES

TAPISSERIES COPTES

DU MUSÉE DES GOBELINS

Le Musée des Gobelins vient de s'enrichir d'une série de tapisseries égyptiennes; le propriétaire de ces objets assure qu'ils proviennent tous de la même fouille; il est impossible de vérifier le fait, très probable cependant.

En 1884, M. Maspéro, l'illustre archéologue, découvrit à Akhmine, l'ancienne Panopolis, un cimetière intact d'époque gréco-romaine où païens et chrétiens coptes se trouvaient entassés les uns sur les autres, en cercueils dans les couches supérieures et sans cercueils dans le bas; à côté de ces fosses communes, quelques hypogées étaient réservés à l'aristocratie. Les corps les plus anciens sont du temps des derniers Ptolémées; ceux des chrétiens coptes sont du ve au xiie siècle, ils étaient revêtus de costumes civils ou religieux. Ce sont des parties de ces costumes que j'ai pu acquérir; mon choix a porté exclusivement sur les tapisseries, et c'est au point de vue de la tapisserie que j'ai étudié avec mes collaborateurs ces curieux documents [1].

Les tapisseries ont été fabriquées sur un métier semblable à celui qui a été peint il y a trois mille ans environ dans l'hypogée de Beni-Hassan. Ce métier est vertical et présente dans ses organes essentiels une grande analogie avec le métier de haute lisse des Gobelins. Certaines particularités techniques font croire que le tapissier au lieu d'être comme aux Gobelins installé derrière la chaîne, par rapport au spectateur, était assis devant la chaîne comme dans l'atelier de la savonnerie.

1. Les tapisseries sont reproduites dans la *Gazette* à moitié des originaux.

La chaîne est formée de fils de lin écrus; la trame est généralement en laine et quelquefois en lin dans les parties fines. Lorsqu'on monte une tapisserie on distance à volonté les fils de chaîne selon le grain qu'on veut donner au tissu; aux Gobelins nous travaillons actuellement sur des chaînes de 8 et 9 fils par centimètre; dans les



TAPISSERIES COPTES.

(Musée des Gobelins.)

tapisseries égyptiennes la chaîne est à 11 et 12, ou à 6 et 7 ou enfin à 8 et 9 fils au centimètre; ce dernier tissu est comme aspect absolument semblable à la tapisserie des Gobelins. On remarque dans les tapisseries égyptiennes des *relais*, c'est-à-dire des solutions de continuité nécessitées par les contours et par certains changements de couleur; on remarque aussi des *liures*, c'est-à-dire des croisements de fils de trame. Les *relais* et les *liures* sont d'une pratique constante dans la fabrication moderne.

Certains types égyptiens bien caractérisés montrent des dessins blancs très délicats sur des fonds pourpres; ces dessins ne sont pas appliqués à l'aiguille comme on pourrait le croire à première vue; ils sont produits par *ressauts* (crapauds en termes d'atelier) au moyen d'une broche volante que le tapissier fait sauter d'un point à un autre. Le *ressaut* n'a lieu que dans le sens de la chaîne; lorsque



TAPISSERIES COPTES.

(Musée des Gobelins.)

le dessin est dans le sens contraire il est tissé en plein, puisqu'il fait partie de la trame elle-même.

Ainsi au point de vue technique les tapisseries d'Akhmime sont à ne pas en douter des tapisseries de haute lisse, pareilles à celles des Gobelins. Si nous poursuivions un résultat identique, nous pourrions facilement serrer notre tissu à l'égal du point égyptien le plus fin et travailler par *ressauts*, mais notre but n'est pas le même; nous fabriquons des tentures tandis que toutes les tapisseries égyptiennes du Musée des Gobelins, sauf une peut-être, ont été fabriquése

pour servir de parements aux habits ou en vue de la décoration sacerdotale; ce sont : un galon, une bande, du genre *clavus;* un carré, un ovale du genre *segmentum;* des manchettes, des cols et divers ornements assez difficiles à déterminer, les costumes des prêtres coptes étant peu connus.

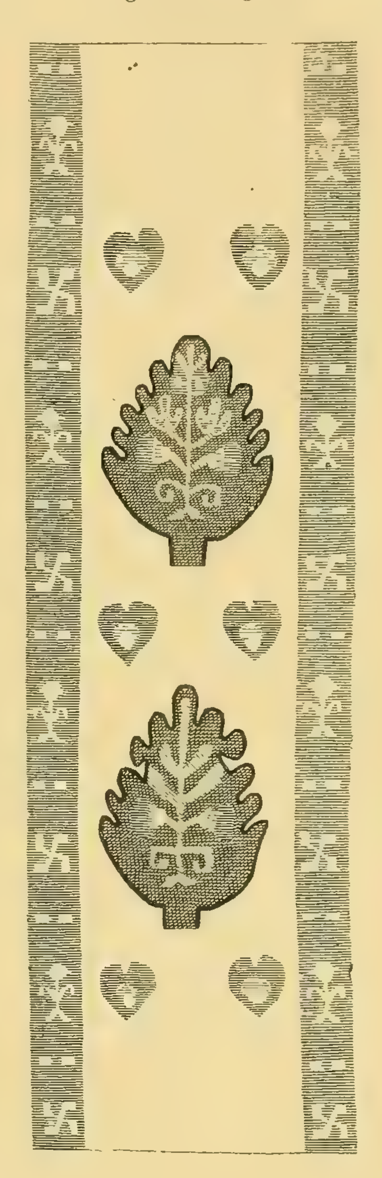
A l'exception de quelques pièces cousues sur l'étoffe, les tapisseries font partie du tissu même. Lorsque le tisserand arrivait à l'endroit qui devait recevoir un ornement en tapisserie il prenait deux fils de la chaîne; la trame avait ainsi une base plus solide, la grippure était moins à craindre et le corps de l'étoffe conservait la souplesse nécessaire à un vêtement flottant. Cette étoffe est en lin presque toujours écru, un seul échantillon est en laine légèrement teinté en rouge.

En général le tapissier a procédé par teintes plates; dans quelques pièces cependant on remarque une intention de modelé manifestée par de légères dégradations et des couleurs de passage. Les contours sont souvent assurés par un sertissage, mais ce redessiné n'est pas de principe. Les plus anciennes tapisseries présentent des dessins fins et déliés, en fil de lin écru, sur des fonds unis de couleur pourpre [1], de tons variés, et diverses nuances dont les principales sont le violet, le violet colombin et le vineux violet, obtenues, les unes par l'emploi d'une matière colorante unique provenant sans doute de l'un des *murex* si fameux dans l'antiquité, les autres au moyen de mélanges dans lesquels on a reconnu le bleu d'indigo. Après la pourpre et dans les tapisseries moins anciennes, le rouge est la couleur dominante, — rouge cramoisi, rouge écarlate et rouge garance, — venant soit de la cochenille ou du kermès, soit de rubiacées analogues à la garance. Les autres couleurs sont en nombre très limité; dans une même couleur les nuances varient peu et dans les nuances, les tons sont de deux au plus lorsqu'ils diffèrent, ce qui est fort rare. Les bleus d'indigo — bleu de France (selon l'ancienne désignation), — bleu violet et bleu de ciel sont fixés par le procédé encore en usage sur la côte de Guinée et en Europe et

1. La couleur primitive et naturelle provenant de coquillages est un violet plus ou moins foncé; on lui faisait subir des modifications de nuances par diverses manipulations. Parmi de nombreux textes sur cette matière, je choisis un passage de Cornélius Nepos. « Pendant ma jeunesse, la pourpre violette était en vogue et se vendait cent deniers la livre; bientôt après on préféra la pourpre rouge de Tarente et ensuite la double pourpre de Tyr dont la livre coûtait plus de mille deniers. »

connu sous le nom de bleu à cuve d'Inde. Les orangés semblent comme les rouges être teints avec des plantes analogues à la garance.





TAPISSERIES COPTES.

(Musée des Gobelins.)

Les jaunes — jaune doré, jaune vert, — viennent de divers végétaux. Les verts — vert d'osier, vert russe et vert d'œillet — sont difficiles à apprécier; le vert d'œillet n'est sûrement pas le résultat

d'un mélange. Les noirs sont plutôt des bleus très intenses dont la nuance a été modifiée par une substance brune dans le genre du henné, les cendres des laines noires, peu employées du reste, contiennent un peu de fer.

En résumé, toutes les matières qui ont servi de colorants aux habiles teinturiers coptes, sont d'origine organique; elles présentent une résistance extrêmement remarquable, au moins égale à celle des meilleures couleurs des Gobelins. Les tapisseries coptes de notre musée ont été portées dans un pays d'ardent soleil, et après un long enfouissement qui les a préservées sans doute, elles ont de nouveau été exposées au soleil pendant un temps suffisant pour une expérience concluante; les couleurs ont résisté à ce point qu'on pourrait croire qu'elles sortent de l'atelier.

Je ne puis insister aujourd'hui sur le style des tapisseries, cette étude pourra faire l'objet d'un travail spécial; je dois cependant donner quelques indications sommaires. Les plus anciennes pièces reproduisent visiblement des modèles antiques : Andromède et Persée, centaure jouant de la lyre, ornements géométriques, divisions en compartiments, vases, plantes, animaux, personnages grotesques, etc., etc. Puis vient un genre dans l'esprit du Bas-Empire, malaisé à décrire. Ce sont des fleurs ornemanisées, des êtres chimériques, des animaux d'après le naturel ou exagérés, des dessins bizarres; quelques détails de ces pièces tiennent encore à l'antique, d'autres sont de style oriental et font songer à la Perse et aux Arabes; sauf peut-être le lièvre à longues oreilles et un certain poisson, tous deux particuliers au pays, rien ou presque rien ne rappelle l'Égypte classique. Les moins anciennes tapisseries montrent le Christ avec le nimbe crucifère, un saint nimbé en disque, saint Georges à cheval, etc. En général les motifs sont encadrés de petites bordures, bien en proportion, et très soignées, composées de grecques, d'entrelacs, de postes, de cabochons, de feuillages, de pierres précieuses taillées; tous ces motifs sont ajustés avec élégance et délicatesse.

Que le modèle soit d'après l'antique ou selon les types d'époques postérieures, les tapisseries sont sans aucune exception très justes de ton, harmonieuses de dispositions et d'une exécution aussi sobre que possible; dans l'ornement le dessin est ingénieux et suffisamment correct, il est assez faible dans la figure mais il n'y a pas lieu d'en être surpris, puisque même dans les tapisseries des siècles voisins de notre temps, on trouve de choquantes aberrations de dessin.

Grâce à la découverte de M. Maspéro auquel l'art et la science



M Borrel sc

LE BOUQUET DE MARGUERITES

(Collection de M. Henri Rouart.)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Clément, Paris

sont redevables de tant de conquêtes, nous possédons maintenant des tapisseries de cinq à six siècles antérieures à celles qu'on tenait pour les plus anciennes; nous savons qu'elles proviennent de ces coptes qui ont tenu la tête de la civilisation en Égypte jusqu'au XIe siècle; nous pouvons apprécier, pièces en mains, la sûreté de leur goût, leur entente de la décoration textile et leur extrême habileté dans une technique perfectionnée à l'égal de notre fabrication moderne.

GERSPACH.



LES

RUGGIERI, ARTIFICIERS

1730-1885



N feu d'artifice bien servi est un régal à portée de tous les goûts. Les uns y trouvent le facile contentement d'une féerie de chandelles romaines, d'autres aiment à y chercher les jeux décoratifs d'une pyrotechnie savante. Il y a même des spectateurs philosophes accourant chaque fois à ces bouquets de lumière pour se nourrir des réflexions toutes sidérales où les lance ce spectacle de «partements» : ils songent avec raison à l'ironie de ces feux de joie allumés par cette même poudre, si sauvage à la guerre, mais ici devenue toute gaie, comme s'il lui prenait envie de faire oublier ses mauvais coups à force de grâce, de facettes et de couleurs. C'est bien en effet là le seul rôle innocent du salpêtre, celui par où il nous jette de la poudre aux yeux sans nous faire nous en plaindre : au contraire nous aimons les brillants mensonges de ses fusées de minuit et voudrions nous en tenir toujours là. A ce compte d'ailleurs, il serait le fond d'un des plus jolis arts de la paix. Aussi bien pour mériter ce nom d'art, la pyrotechnie s'est-elle dégagée depuis deux siècles des abruptes éléments militaires afin de valoir par elle-même en progrès et en nouveauté. Rendue libre de toute application exclusive trop mathématique, elle put dès lors essayer de traduire en lignes de feu les hautes fantaisies du dessin et de se panacher des mille nuances de la palette. On la fit obéir aux caprices d'une aquarelle, aux formes d'un croquis de fête publique, aux allégories d'un mariage, aux circonstances de victoires; on exigea de ses combinaisons des tableaux

véritables tout composés, des tableaux crépitants, avec le noir du ciel pour fond et toutes les variétés d'êtres mythologiques pour premiers sites. Il y eut surtout une famille d'habiles gens où la pyrotechnie d'art fut poussée au point de perfection le plus merveilleux et cultivée sans relâche pendant un siècle et demi avec un feu sacré traditionnel. De la race entière des Ruggieri il serait même impossible de montrer un seul cadet s'étant soustrait à son devoir de famille, car chacun se sentait retenu d'honneur au pilon paternel. Ils se transmettaient, du reste, un nom difficile à porter en lieu plat et si bien à sa place en l'air! Ce nom-là était un peu comme la devise de Philippe Strozzi, cet autre curieux « de feux artificiels », *Micat inter ignes :* il brillait, mais à la condition de partir en fusées. Depuis le feu grégeois et les ingéniosités diaboliques du médecin Mesue et de Hassan-al-Nanrah, artificier du calife Aroun-al-Raschild, les recettes pyrotechniques avaient couru l'Europe, Rome, Venise, Florence, Paris et le Fontainebleau des Valois, sans laisser de traînées éclatantes. Du moins, aux récits et aux gravures de cette enfance de l'artifice ne voit-on rien de trop prometteur pour l'avenir. C'est seulement le milieu du XVIIe siècle, la date décisive en Italie et en France. Encore, en France, est-ce par importation italienne, car sans l'arrivée de Vigarany à Versailles, les Testard, les Guérin, Ferry, les Caresme, les Lefebvre, Villet et même Liégeois n'auraient pas suffi à se sortir tout seuls des routines où Morel, le commissaire de l'artillerie de l'Arsenal, les retenait dans des imaginations un peu trop guerrières. Sociétaire et décorateur-machiniste de l'Opéra de Lully, Vigarany, « gentilhomme modénois fort sçavant en toutes choses de mécanique », était venu vers 1660 à l'appel de Colbert. Par le duc de Saint-Aignan, premier gentilhomme de la chambre du roi, « seigneur d'un talent admirable pour les festes », au dire des gazettes, Vigarany eut en cour toutes espèces de distinctions. Appuyé d'un autre introducteur, le marquis de Sourdéac, ce spirituel Normand, second associé de Lully « en fait de décors », le maître italien sut mettre à profi pour la beauté de l'art des artifices le goût de dépenses du roi et la faveur de ce moment où l'air était aux fêtes. Jamais occasion plus désirable ne pouvait s'offrir en effet, car le parc de Versailles allait être vingt années durant le vrai jardin des plaisirs de l'Ile Enchantée. Aussi voit-on Vigarany se répandre partout en jets de feu, sur le Tapis-Vert, dans tous les bosquets, sur le canal et les étangs, comme l'enchanteur obligé des longs soirs de divertissements. Il y a même aux Archives nationales (0^1 2984) une liasse de feuilles de comptes

pleine des travaux de Vigarany : c'est l'*Extrait des papiers concernant les feux d'artifice des années* 1668, 1669, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 87. — A ce livre de notes chargé de détails et de mémoires sans nombre, s'ajoute pour le curieux la suite complète des estampes de Chauveau, d'Israël Sylvestre et de Lepautre. De cette double exhumation Vigarany sort comme un magicien de contes de fées, tout flambant. C'est, en effet, par lui si les réjouissances données à la Cour eurent leur véritable bouquet en belle pluie d'or. Dessinateur de ses propres projets, Vigarany voulut aussi se réserver tout le mérite d'exécution de chacun d'eux, pour plus de certitude dans le succès. A peine s'il s'aida d'un compatriote, du « poudrier Boucony », en manière de second aux préparatifs matériels, et encore fût-ce plutôt dans le but d'attirer l'œil du roi sur cet autre Italien venu en France tenter fortune. Son application tellement jalouse de tout soigner en personne et de rapporter ensuite de droit à elle toute seule la juste vanité des réussites, alla même à lui faire prendre de l'éloignement pour Torelli, un transalpin son camarade de chez Lully, comme s'il craignait d'entendre attribuer la moindre part de ses lumineuses combinaisons aux conseils supposés de ce Torelli. L'autre ne dérangeait pas de ses châssis de décors et ne pouvait vraiment guère deviner le secret de cette bouderie byzantine. Colbert, Mansart et Perrault, des bâtiments du roi, étaient les seuls à ne pas faire ombre aux coups de maître de Vigarany, car il les sentait trop ses obligés en matière de feux volants. La supériorité indépendante de sa pyrotechnie eut donc beau jeu à Versailles. D'ailleurs sa science d'Italien gagna tout aussitôt à s'exercer au milieu d'immenses espaces. En effet, là-bas à Modène ou dans les principautés voisines, à juger par le livre des *Feux d'artifices* de Claude Lorrain, il n'avait pas dû lui être donné souvent de pouvoir développer très au large ses vastes ordonnances de partements : c'était le contraire ici avec les étendues d'horizons à incendier. Mais la surprise la plus heureuse de son répertoire fut encore l'habileté de ses *artifices d'eau*, machines massives en forme de monstres marins d'où vomissaient des milliers de fusées. D'autre part, il importait l'un des éléments essentiels d'un artifice en bonne forme, un élément presque nouveau chez nous, à force d'être mal connu. Avec leur imagination pratique, les décorateurs de fêtes en Italie s'étaient raisonné les diverses sensations de la foule devant un feu et avaient cru besoin, pour satisfaire le goût naturel du spectateur toujours en quête d'un enchaînement à peu près logique, d'inventer une sorte de thème d'idées capables de servir d'intrigues matérielles aux pièces

d'artifice. De là étaient venus les célèbres *édifices du feu,* énormes machines bâties et brossées comme des décors de théâtre et figurant selon les cas le temple de l'Hymen, le temple de la Félicité, le palais de Thétis ou autres constructions allégoriques conformes à la fête célébrée. Ces architectures improvisées non pas seulement en carton pâte et tableaux de coloris, mais en colonnes et pilastres de brèche violette avec statues de marbre blanc, avaient aux yeux du populaire l'emploi des décors d'une scène, et il aimait rattacher d'instinct les jeux de l'artifice à ces genres de cadres circonstanciés. Alors, pour la foule, les feux sortis en jets des entrailles de ces *Edifices* prenaient un sens presque défini, ils signifiaient tantôt l'embrasement d'un palais en l'honneur d'une victoire, tantôt les éblouissements du temple d'Hyménée à l'occasion de noces royales. Ce côté de son art, Vigarany le pratiqua, mais sans y mettre cette fois le jaloux exclusivisme personnel de tout à l'heure et en s'adjoignant au contraire des peintres comme Rambour, Simon, Fricquet, Saint-André, Lallemant, Martin, Barroy, Labbé. Ce fut même, après lui, ce système de belles vastes *Machines du feu,* la meilleure tradition à survivre de son séjour en France, car, une fois parti, nos pyrotechniciens français eurent peine tout d'abord à le faire oublier, mais non pas nos décorateurs d'artifices devenus bien vite ses rivaux pour ne pas dire ses égaux heureux en fait de projets d'*Édifices.* Il y eut, en effet, à lui succéder vers la fin de Louis XIV et sous la Régence, des ordonnateurs très décoratifs, Philippe Meusnier, Bérain, Meissonnier, Vassé le sculpteur, Perrot, l'aîné des Slodtz, Christophe un élève de Bon Boullongne, Delobel l'élève de Louis de Boullongne, et Dutour. Puis, en 1725, l'année du mariage de Louis XV, et en 1729, à la naissance du Dauphin, vinrent encore d'autres noms assez inattendus : Chardin, Chardin à ses débuts ! Bonnart et Frontier, les paysagistes Boizot, Forest et Lemoine, Silvestre et les Hulliau, et les Dumesnil, et Sanson et Caquetaire, et Chantereau et tant d'autres. Peintres et sculpteurs poussèrent même la perfection relative de ces façades ouvragées, au point de les rendre de véritables modèles d'ornementations monumentales, et il faut avoir étudié au Cabinet des estampes le recueil des *Feux d'artifices français* (P. d. 2), pour se faire une idée au moins sommaire du goût d'imagination de ces échafaudages d'art. Et les contemporains, frappés avec raison de la beauté ingénieuse de ces hautes machines, avaient pris l'habitude de les traiter en œuvres sérieuses : de là les promenades de la Cour et de Paris devant ces *Édifices,* la veille, le matin du feu et parfois même toute une semaine après, car on les laissait debout

le temps de satisfaire la curiosité, de là surtout l'usage où l'on était de les faire graver et d'en faire imprimer des *descriptions* chez l'éditeur Ballard.

Cependant, tout à coup, à la date de 1730, la pyrotechnie se mettait à briller d'un éclat nouveau. Il lui arrivait, toujours d'Italie! une école de jeunes maîtres à la science remuante et audacieuse : c'étaient les quatre frères Ruggieri. Lisons d'après une note de leur arrière-descendant, François Ruggieri, le Ruggieri d'hier, un aperçu rapide de l'établissement de cette jolie colonie. « C'étaient au milieu des artificiers français quatre nouveaux venus que le hasard ou le plaisir de voir la capitale, avaient amenés à Paris à la suite de la Comédie italienne, c'étaient les frères Ruggieri de Bologne, qui pour s'occuper pendant leur séjour ou être agréables à leurs compatriotes leur firent des feux d'artifice qui par la nouveauté de leurs effets et surtout par l'art qu'ils y déployèrent ne tardèrent pas à attirer la cour et la ville, et procurèrent à la Comédie les plus grosses recettes qu'elle eût encore faites. Louis XV suivit le courant, il voulut voir ces spectacles et en fut si charmé qu'il pria ces messieurs de lui faire un grand feu d'artifice pour les fêtes du mariage de Mme Première de France en 1739. Cet artifice dont une magnifique estampe a conservé le spectacle, mit le comble à leur réputation. Après un court séjour en Italie ils revinrent en France à l'appel du roi pour s'y fixer. Mais leur réputation avait traversé la Manche et Georges II demanda l'un d'eux à sa Cour. Ce fut Gaetano Ruggieri, l'aîné, qui s'y rendit. Il resta en Angleterre comme artificier officiel, contribua à la création de l'école de pyrotechnie militaire de Woolwich, mourut en 1782 et fut enterré dans la cathédrale de Cantorbéry. Petronio Ruggieri, son cadet, assisté de ses deux autres frères Pietro et Antonio restés avec lui, continua à exercer seul son art en France. Il fut chargé de la fourniture de presque tous les feux d'artifice qui furent tirés à Paris jusqu'à la révolution et mourut le 24 janvier 1794. En même temps que lui se trouvait à Paris son compatriote Torré qui lui aussi s'était fait un très grand nom et qui mourut en 1784. On connaissait aussi Morel qui cumulait les professions de mercier et d'artificier et dont on a conservé un traité imprimé en 1808 et réimprimé en 1818, traité fort estimé des amateurs de pyrotechnie. On remarquait surtout parmi les artificiers français MM. de la Varinière et Besnard, maîtres des plus distingués et qui firent à Versailles de compagnie avec Morel et Torré le feu d'artifice du mariage de Louis XVI. Petronio avait été chargé à cette occasion de celui de Paris, resté célèbre par la

catastrophe dont la magnificence du bouquet fut la cause, la place Louis XV étant encore en construction et le public en se retirant se précipita dans les fossés où des victimes furent étouffées. On retrouve encore les trois frères Ruggieri dans les premières années du Consulat où ils font un fort beau Feu lors de la fête de la Paix en 1801; mais à partir de ce moment ils se retirent tout à fait, laissant la place à Michel Ruggieri fils de Petronio, qui concourut à toutes les magnificences de l'Empire. Puis vint Aubin, élève de Michel et qui fut chargé de presque tous les artifices du règne de Louis-Philippe... »

Ainsi, la faveur de Paris accueillait ce nom de Ruggieri, dès le premier jour, sur le simple vu d'un Feu de théâtre. Du hasard heureux d'un voyage se décida donc la naturalisation de cette famille pyrotechnique, devenue bonne française dès le lendemain, à force de tirer en l'air toutes les joies de la maison de France. Le genre de ce début improvisé n'avait pas dû nuire d'ailleurs au succès de surprise de cette entrée en scène, car les « spectacles pyrriques », comme dit Frézier, le coquet auteur du *Traité des artifices de théâtre*, étaient à peine pratiqués avant eux; aussi fût-ce le piquant de la nouveauté. On donna depuis eux ce nom de « spectacles pyrriques » aux canevas et divertissements mêlés de scènes de Feux d'artifices, manières d'intermèdes plus ou moins liés au sens de la pièce. D'ordinaire même, la comédie était un simple prétexte à *Feu* et son titre tout le premier en disait assez la seule intrigue intéressante. Ainsi, les artifices de théâtre des Ruggieri s'intitulaient le *Feu d'artifice*, le *Combat magique*, le *Berceau*, la *Pyramide*, le *Guilloché*, le *Palais des Fées*, les *Jardins de Flore*, les *Forges de Vulcain*, la *Rosette*, la *Terrasse*, le *Parterre*, tantôt de la mise en scène ou de la forme décorative du Feu, tantôt, comme pour le *Guilloché*, la *Rosette*, du nom même de nouvelles figures pyrotechniques produites au public au sortir du cerveau de l'artiste. Plus d'un artificier de Paris essaya d'avoir sa part de l'engouement de ces spectacles de Feu et l'on rencontre à une page du *Mercure* « un peintre artificier et danseur » M. du Berceau, assez jaloux pour risquer sur ce même théâtre Italien un *Arc-en-ciel* de sa façon, mais il ne paraît pas s'y être repris deux fois. La curiosité de Louis XV avait tout de suite ouvert aux Ruggieri les théâtres de la Cour, à Versailles et Fontainebleau, avec ordre d'y multiplier leurs actes pyrriques. La grande ingéniosité attirante des trois frères dans ces petits Feux à ciel couvert fut de trouver des ressorts mécaniques et de parvenir à des calculs certains en vue d'étonner en amusant. Ils furent, en effet, les premiers à introduire la physique et la

chimie, à dose savante, dans les préparations de métier et à produire les flammes de théâtre. Mais, sur le désir du roi, MM. de la Ville leur offrirent, aux fêtes de 1739, une bien autrement belle scène à incendier. Elle est devenue classique à force d'avoir été partout reproduite, la fameuse gravure de Blondel toute illuminée des artifices des Ruggieri et où, du Pont-Royal au Pont-Neuf, la rivière se change en un vrai lac de feu sous l'éclat des trompes, des serpenteaux, des nappes, des cascades, avec pour fond de tableau la Girande, géant d'environ six mille fusées volantes! Deux ans plus tard, en 1741, puis en 1744, autres artifices tirés avec une richesse toute pareille au même point de la Seine. Il y eut alors parmi les artificiers officiels de Versailles, les Garnier, les Alexandre, Deslandes, Séguin, Lefebvre, Dodemant, Tortia, Morel, une émotion d'envie assez excusable d'ailleurs, car tous se sentaient menacés des Ruggieri. Ce fut, en effet, le premier acte de Louis XV, au sortir de ces grands Feux de Paris, d'attacher les trois frères à l'intendance de ses Menus-Plaisirs. On les appelle même sur les comptes « messieurs les Italiens » comme pour marquer la haute faveur du roi et aussi, peut-être, l'importance seigneuriale de leurs mémoires. Torré fut le seul d'entre les autres pyrotechniciens à ne pas trop souffrir de cette main-mise de famille, et il lui était permis en 1770 d'avoir sa pleine nuit de renom, avec la célèbre Girandole finale. Les voilà donc brevetés du roi et de la ville et se partageant à eux trois les Impromptus de naissances, les Entrées de Marie-Antoinette dans Paris, les feux de la Saint-Louis, les anniversaires, les Inaugurations de statues comme celle de la place Louis XV, les Mariages du comte de Provence et du comte d'Artois. Toutefois, ces grandes occasions de fêtes forcément espacées ne suffirent pas à l'activité des Ruggieri et ils demandèrent le privilège d'un Wauxhall. Louis XV fit plus d'honneur au placet, car il leur donna en toute propriété le vaste terrain des Porcherons, rue Saint-Lazare. C'était mettre la famille en passe de fortune. Sur cette colline bien à eux et devenue vite par leurs soins la première guinguette à la mode, se joua pendant plus de soixante ans le répertoire complet de la science pyrique. Cette entreprise, toujours à alimenter de combinaisons nouvelles, ne les empêcha pas néanmoins d'être partout au dehors. Aux Champs-Élysées, le Wauxhall du Cours et le Colysée ne voulaient pas d'autres pyrotechniciens, ni les réjouissances de villes ou de corporations d'autres allumeurs de Feux. Et, comme si la fourniture de tant de circonstances jointe au service des Porcherons laissait encore du loisir à la fièvre des trois frères, on les voyait établir à la

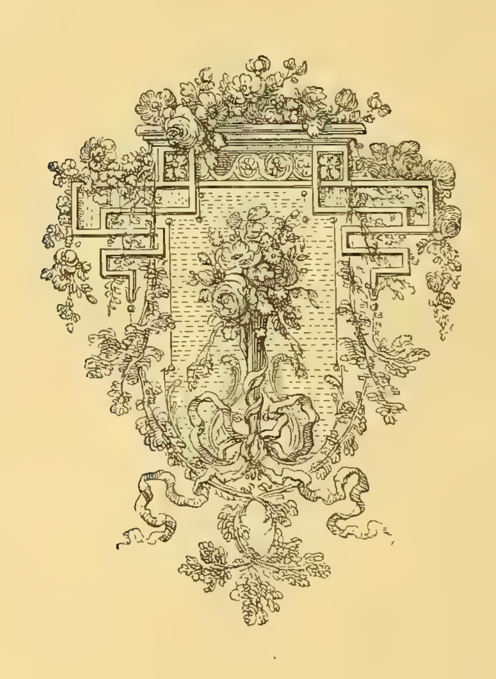
foire Saint-Germain (mars 1769) un Wauxhall semblable à celui des boulevards de la porte Saint-Martin ouvert par Torré. Et tout cela, sans préjudice des progrès chaque jour accomplis et venus de l'émulation. Vers 1786, c'était les feux de Bengale prenant couleur sous les doigts de Petronio, puis les montgolfières garnies d'artifice, puis le palmier magique, et à mesure des découvertes de la chimie toutes les surprises pyrotechniques en usage aujourd'hui. Il fut donc facile à Michel Ruggieri, en succédant à Petronio son père et à ses oncles, de briller des meilleurs dons de sa famille aux Feux du Consulat et de l'Empire, comme aussi à son frère, Claude Fortuné, le rédacteur des curieux *Éléments de Pyrotechnie* publiés en 1810, celui-là, l'artificier de Tivoli-Beaujon, du sacre de Charles X et des premières années de Louis-Philippe.

Il y a parmi l'œuvre des Ruggieri une part d'art décoratif bien sensible dès leur début, non pas seulement cette vague apparence agréable nécessaire au gros succès de tout métier parlant aux yeux, mais une vraie recherche de formes. Pour leur esprit d'invention inquiet du mieux, la beauté du « dessein » est de conséquence tout comme la précision et la rapidité des jets. Aussi les contemporains leur reconnaissaient-ils une « propreté » admirable : or on sait le sens de ce mot alors synonyme de coquetterie, de grâce, d'élégance et d'agrément. Avec l'abondance ingénieuse de leur nature légère et souple, il y aurait eu lieu de s'étonner, en effet, de leur indifférence pour la partie supérieure de l'artifice. Ils avaient, au contraire, la préoccupation du dessin à chaque nouvel ouvrage et se la raisonnaient, tantôt en suivant pour leurs girandes et leurs figures les motifs des *Édifices du Feu* en vue de faire un tout ensemble, tantôt s'écartant un peu des idées de cette même base mais ces fois-là encore pour y revenir et les compléter indirectement. Au reste, l'époque antérieure à la découverte des couleurs et des Bengales de Petronio, avait forcé les Ruggieri à une grande variété de compositions comme garantie indispensable de succès, car, de fait, les nuances du feu étant inconnues, cette diversité occupait seule le regard. Assurément on ne voit pas les lignes ni les profils de leurs bouquets différer de manière absolue d'avec les règles ordinaires des artifices de Torré ou des autres ; mais aux détails d'ordonnances, à une certaine harmonie progressive leurs Feux de famille se recommandent entre tous.

Notre Ruggieri contemporain, Désiré François, fils de Fortuné, tint surtout à unir de plus en plus l'art et l'artifice. Sa vie fut même leur trait d'union continuel (1818-1885). Entré dès dix-huit ans à l'atelier

de M. Ingres, — peut-être pour y désapprendre les couleurs trop vives! — François Ruggieri s'attaqua aux rudiments du dessin, avec un zèle de peintre d'histoire, et il fallut la mort de son père, puis la succession d'artificier de la Ville de Paris à recueillir, pour rendre le jeune homme à son élément... entre ciel et terre. Mais le profit de cette première velléité d'ingrisme parut tout de suite, car si le nouveau pyrotechnicien faisait son deuil du dessin des figures, il montra dès son coup d'essai comment il entendait le dessin des lumières. Tous les Feux du second empire, la plupart d'une magnificence unique, le *Baptistère* du baptême du prince impérial, la perspective du *Palais et de la Cour du Louvre*, le *Château de Windsor*, le *Palais d'été de l'Empereur de la Chine*, sortirent de ses mains avec une magie d'effet incroyable. C'était un lettré, un bibliophile de haut goût, l'érudit le plus ouvert à tous les livres et manuscrits de fêtes. Par la science et l'originalité de ses dispositions d'artifices, il fut réellement le premier pyrotechnicien d'Europe, et laisse à ses deux fils Gaëtan et Paul tout l'héritage de traditions des siens accru de la somme d'expérience et de progrès de sa propre vie.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.



LES

ANCIENNES COLLECTIONS DE MANUSCRITS

LEUR FORMATION ET LEUR INSTALLATION.

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



A partir de Louis XII, la collection royale prit le caractère d'un véritable dépôt public, ouvert aux savants et aux travailleurs. Enrichie par l'accession de plusieurs autres qui ne valaient guère moins, celles des ducs d'Orléans, des ducs de Milan, de Louis de Bruges, elle occupait alors une des magnifiques salles du château de Blois. François Ier forma une nouvelle bibliothèque à Fontainebleau, à l'aide des livres grecs recueillis à grands frais, en France et à l'étranger, par les soins du savant Lascaris. Il avait même en tête des projets beaucoup plus vastes : il ne songeait à rien moins qu'à centraliser dans la capitale les manuscrits de toutes les abbayes du royaume, idée peu pratique, dont la Révolution elle-même ne devait amener que la réalisation partielle.

Mais ce n'est qu'à la fin du règne de Charles IX qu'il y eut à Paris un commencement de concentration, par suite de la réunion des différentes collections de la couronne. Installée d'abord au collège de Clermont, puis dans le couvent des Cordeliers, puis dans un immeuble appartenant aux mêmes religieux, rue de la Harpe, la bibliothèque du roi fut soigneusement inventoriée, en 1622, par Nicolas Rigault. Elle était alors divisée en cinq sections : 1° manuscrits hébreux,

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXVI, 2e période, p. 57.

grecs, arabes et latins anciens; 2° manuscrits latins modernes; 3° manuscrits français, italiens, espagnols; 4° livres imprimés, hébreux, grecs et latins; 5° livres imprimés, français et italiens. Transférée par Colbert, en 1666, dans une maison de la rue Vivienne, elle s'accrut avec une rapidité prodigieuse par une série de donations, de legs, d'acquisitions de toute nature, telles que celles de huit mille volumes que ce ministre avait accaparés pour sa collection particulière, des manuscrits de Gaston d'Orléans, du comte de Béthune, du cardinal de Mazarin. Le palais élevé par ce dernier la reçut enfin dans ses vastes galeries, qu'elle occupe depuis 1721. Trente ans auparavant, un règlement sage et libéral, dont l'honneur revient à Louvois, l'avait ouverte à tous les lecteurs deux fois par semaine. La suppression des établissements religieux et les confiscations sans nombre opérées par le régime révolutionnaire achevèrent, comme l'on sait, de faire de ce dépôt un véritable trésor national. C'est ainsi que la petite librairie de nos souverains est devenue peu à peu la plus grande bibliothèque publique de l'Europe [1].

A l'instar de nos rois de France, beaucoup de princes de leur maison se firent collectionneurs de livres. Tous ceux que nous avons cités ailleurs pour leur amour des belles miniatures étaient naturellement des bibliophiles passionnés. Les frères de Charles V rivalisaient avec lui, et le duc de Berry surtout avait amassé des richesses littéraires dont l'importance a été plus d'une fois signalée par l'érudition moderne. Les ducs d'Anjou, de Bourgogne, d'Orléans, de Bourbon, de Nemours, Charles, duc de Guyenne, frère cadet de Louis XI, eurent dans leurs châteaux de fort belles librairies. Il y a bien peu d'inventaires princiers, aux XIVe et XVe siècles, qui ne contiennent, parmi les descriptions de joyaux et d'effets précieux, un intéressant catalogue de livres, jetant un jour inattendu sur les goûts et les occupations du châtelain. Les uns, comme Charles d'Orléans, rassemblaient plus volontiers les œuvres des poètes. Les autres, comme René d'Anjou, avaient un faible pour l'histoire naturelle ou la littérature étrangère. Les princesses lettrées, comme Marie de Hongrie, Charlotte de Savoie, Marguerite de Flandre, duchesse de Bourgogne, gardaient dans un coin de leur appartement privé leurs auteurs favoris, hagiographes, romanciers, légendaires. Chez les prélats, comme le cardinal de Foix, le cardinal d'Amboise, dominaient la théologie et le droit canon, mais sans exclusion des classiques païens.

1. Ses développements successifs ont été exposés avec les plus grands détails par le savant auteur du *Cabinet des manuscrits*, t. I et II.

L'antiquité latine était largement représentée aussi dans les livres des papes d'Avignon [1]. A l'étranger, les ducs de Milan, les rois aragonais de Sicile recueillaient avec avidité les monuments de la littérature ancienne : au milieu des horreurs du siège de Naples, en 1442, Alphonse le Magnanime recevait de l'Arétin la traduction d'un ouvrage grec et s'absorbait dans sa lecture. Les simples particuliers commencèrent de bonne heure à marcher sur les traces des princes. Deux exemples remarquables nous sont offerts, en des régions opposées, par le sire de la Gruthuyse, dont la collection est célèbre, et par le poète Pétrarque, dont on a récemment publié quelques pages éloquentes sur l'amour des livres et la bonne composition d'une bibliothèque.

Mais, sur ce dernier sujet, nous possédons un traité spécial d'un intérêt supérieur : c'est la *Biblionomie* de Richard de Fournival, chancelier de l'église d'Amiens au XIIIe siècle. Ce docte personnage rêvait une collection parfaite, idéale, et ne pouvait se la procurer. Que fit-il? Il la composa simplement sur le papier, la classa, en décrivit l'installation telle qu'il la comprenait, et en dessina même le plan. Il en résulta un manuel tout à fait technique, dont le contenu nous en apprend plus long que ne saurait le faire l'étude comparée des catalogues des princes. L'auteur se représente sa librairie comme un agréable jardin, et le divise en trois parterres, dont chacun se compose de plusieurs planches, subdivisées elles-mêmes en un certain nombre de tablettes. Sur ces tablettes, en forme de pupitres, les livres sont posés à plat, les grands sur une seule ligne, les petits sur deux rangs, l'un au-dessus de l'autre. Chaque volume est marqué d'une lettre répétée en face de lui sur la tablette; ces lettres, pour offrir une variété suffisante, sont de plusieurs espèces, en capitale, en onciale, en minuscule, etc., et de couleurs différentes. Voici maintenant la distribution des matières et des auteurs. Le premier parterre, consacré à la philosophie, comprend onze tablettes :

1° *Grammaire :* Donat; Priscien, ses abréviateurs et commentateurs; Cicéron, *De Judiciis et Fguris;* Alexandre de Villedieu; Evrard de Béthune; Jean de Garlande; Bède; Horace, *Poetica*, avec ses commentateurs; Guillaume de Witam, *Poetica;* Alexandre Nequam, *Phaletholum;* Mathieu de Vendôme, *De Arte versificandi.*

2° *Dialectique :* Aristote, traductions de Boëce, de Porphyre, de Gérard de Crémone, et commentateurs divers; Algazelin; Abunazer; Avicenne; Gundissalinus; Boëce; Porphyre et commentaires; Cicéron,

1. Voy. *Le Livre*, Quantin, 1883, p. 196.

Topica; Jean Damascène; saint Augustin, *Prædicamenta*, etc.; Apulée de Madaure, *Periermenias;* Adam du Petit-Pont, *De Arte disserendi.*

3° *Rhétorique :* Quintilien; Cicéron, discours, traités et commentateurs divers; Sénèque; Salluste, *Contre Catilina.*

4° *Géométrie et Arithmétique :* Euclide; Abinaphar Amet; Théodose, *De Spheris;* Jacques Alkind; Archimenide, *De Quadratura circuli ;* Jourdain de Nemours; Gérard de Bruxelles; Boëce, *De Arithmeticâ, De Agrimensurâ*, etc.; Junius Moderatus; Alkoharythim, maître indien, *De Numerorum ratione;* Herman Second; Pierre Abailard; Almageste Ptolémée ; anonymes divers.

5° *Musique et Astronomie :* Boëce ; saint Augustin, *De Arte musica;* saint Bernard, *Ars psallendi;* Gui d'Auge; Milon; *Liber consonantiarum;* Mercure Trismégiste; Almageste Ptolémée; Mahomet Albateigny (*sic*); Geber d'Espagne; Amet Alphragan; Avenal Petraugy; Abrahim ; Claude Ptolémée ; Walzagoras; Jean d'Espagne; Alzerkel de Tolède; Herman Second; Raoul de Bruges; Jourdain de Nemours; anonymes.

6° *Physique et Métaphysique :* Aristote; Avicenne; Gonzalve; Jacques Alkind; Almed; Alpharabius; Mamert Claudien; saint Jérôme; Cassiodore; Boëce; Algazel; Alexandre, *De Tempore, De Sensu,* etc.

7° *Morale :* Cicéron, *De Natura deorum, De Senectute*, etc.; Aristote; Sénèque ; Censorinus; extraits de divers moralistes.

8° et 9° *Mélanges philosophiques :* Hermès ou Mercure Trismégiste; Platon; Apulée de Madaure; Macrobe; Agellius; Valère Maxime: Solinus; Pline; Vitruve; Vegecius Renatus; Palladius, *De Agricultura;* Hygin l'astrologue; Martianus Capella; Sidoine Apollinaire; Boëce; Hildebert du Mans; Bède; Gilbert de la Porrée; Nicolas d'Amiens; Alain de Lille; Bernard Silvestre; Jean de Hautville; anonymes.

10° et 11° *Poésie :* Virgile; Homère; Darès de Phrygie; Stace; Lucain; Gautier de Lille ou de Châtillon ; Richard de Gerborrède ; Tibulle; Properce; Ovide; Martial; Claudien; Perse; Juvénal; Horace; Censorinus et Théodore; Avien; Esope; Maximien; Pamphile et Geta; Baudouin l'Aveugle; Proba, *Centons virgiliens;* Prudence; Sénèque le Tragique; Térence; Arator; Mathieu de Vendôme; Pierre de Troyes.

Les parterres suivants ont moins d'importance et sont décrits avec moins de détails. Le second est affecté à la Médecine et au Droit; le troisième, à l'Écriture Sainte, aux Pères et aux théologiens. Un

compartiment spécial est réservé aux *livres secrets*, qui ne doivent pas être lus de tout le monde [1].

On voit quelle variété de matières devait embrasser, pour être complète, la collection de manuscrits d'un « clerc » du XIIIe siècle. Que d'ouvrages inconnus aujourd'hui, même pour nos érudits ! Il est vrai que les romans, que la littérature légère sont à peine représentés sur ce catalogue imaginaire ; ils l'étaient plus largement dans les librairies des grands personnages de l'ordre laïque. Mais, en revanche, quel luxe de classiques, de traités scientifiques, d'œuvres abstraites, latines, grecques, françaises, arabes ! On peut mesurer par là l'énorme différence qui sépare le genre de culture des intelligences d'alors et celui de la plupart des esprits de notre époque.

III.

Avec quel soin des bibliophiles aussi fervents que ceux du moyen âge ne devaient-ils pas préserver leurs trésors de toute détérioration ? Il n'est pas étonnant que les prélats vigilants, comme Eudes Rigaud, archevêque de Rouen, se soient préoccupés, dans leurs tournées épiscopales, des précautions à prendre pour la conservation des livres. Mais les constitutions de l'abbaye de Saint-Victor de Paris nous donnent encore mieux l'idée de la sollicitude qui les entourait. Elles tracent minutieusement les devoirs de l'*armarius*. Ce fonctionnaire « garde tous les livres de la communauté ; il doit en avoir un inventaire détaillé ; chaque année, il en fait le récolement au moins deux ou trois fois ; il veille à ce qu'ils ne soient pas dévorés par la vermine ou la pourriture. Les murs de la bibliothèque doivent être revêtus de bois pour éviter l'humidité. Les volumes seront rangés de manière à rendre les recherches promptes et faciles. Aucun ouvrage ne peut être prêté sans que l'emprunteur laisse un gage ; quand on traite avec un inconnu, on lui demande un gage d'une valeur au moins égale à celle de l'ouvrage emprunté ; dans tous les cas, il faut prendre par écrit le nom de l'emprunteur, le titre du livre prêté et la nature du gage. Les ouvrages les plus considérables et les plus précieux ne peuvent être prêtés sans la permission de l'abbé. Les livres d'un usage journalier sont placés à part : on les laisse à la portée des clercs qui en ont besoin ; le bibliothécaire les maintient en bon état,

1. Le texte de la *Biblionomie* a été publié par M. Delisle, *Cab. des manuscrits*, t. II, p. 518 et suiv.

et doit les connaître assez bien pour y trouver instantanément les passages qui sont à chanter ou à réciter. Lui seul peut y faire des retranchements. Il faut mettre à la disposition des frères, non seulement les livres nécessaires à la célébration de l'office, mais encore ceux qui sont les plus propres à les instruire ou à les édifier, tels que les bibles, les principales gloses, les vies des saints et les homélies. Si un religieux veut consulter à loisir un des volumes de la bibliothèque proprement dite, il l'emportera, mais non sans que le bibliothécaire en ait pris note [1]. »

La Sorbonne avait des règlements encore plus sévères, frappant d'une amende ceux qui négligeaient de fermer les volumes après s'en être servi, ceux qui laissaient un étranger seul dans la salle de lecture ou ne prenaient pas soin d'en clore les portes. Il est permis de croire que ces sages mesures étaient en vigueur dans beaucoup de librairies ecclésiastiques et séculières. La plupart sont restées traditionnelles jusqu'à notre époque. Il n'est pas jusqu'à cette séparation des livres usuels et des ouvrages réservés aux travailleurs qu'on ne retrouve établie dans le plus grand de nos dépôts publics. Mais, où le bibliothécaire du moyen âge avait un avantage marqué sur ses successeurs, c'est quand il savait, pour ainsi dire, par cœur, comme le voulait la règle de Saint-Victor, le contenu des volumes confiés à sa garde. Bien peu, sans doute, arrivaient à ce parfait accomplissement du devoir professionnel, et pas un seul ne pourrait y prétendre aujourd'hui.

Au point de vue de l'installation matérielle, les précautions prises n'étaient pas moins bien entendues. Les livres, nous l'avons vu, étaient généralement rangés dans des armoires, qui étaient solidement fixées aux murs. Dès le temps des Romains, qui décoraient luxueusement les salles de leurs bibliothèques, les meublaient de statues et de portraits, en couvraient les plafonds de peintures ou de mosaïques, ces armoires étaient construites en bois de prix; quelques opulents personnages en faisaient faire en cèdre et même en ivoire. Mais elles étaient alors étroites et basses, car les rouleaux de papyrus n'avaient pas besoin d'un réceptacle bien vaste, et les *codices* eux-mêmes étaient trop peu nombreux pour tenir beaucoup de place. Elles se fermaient au moyen de volets battants, comme on le voit d'après une peinture du bas-empire que nous avons reproduite dans notre précédent article.

Quand la collection était plus importante, des rayons étaient établis tout autour de la pièce, à peu près à hauteur d'homme; c'est

1. Delisle, *ibid.*, II, 225.

ainsi qu'était disposée la petite bibliothèque découverte à Herculanum, et où se trouvaient réunis 1756 manuscrits. Les livres carrés s'y posaient d'ordinaire à plat. Au moyen âge, ce système fut encore employé; mais on plaça aussi les volumes verticalement sur les tablettes de l'armoire, et quelquefois le dos tourné contre la muraille, lorsque le titre était inscrit sur la tranche au lieu de l'être sur la reliure. Dans les églises, le précieux meuble était fixé à proximité du chœur ou à l'intérieur de la salle du trésor, dont il faisait partie avec son contenu. Dans les monastères, il s'ouvrait quelquefois sur une des galeries du cloître; mais il faut croire qu'il ne renfermait, dans ce cas, que les livres usuels laissés à la disposition des frères, comme le voulait le règlement de Saint-Victor. Richard de Bury recommandait que les *armaria* fussent bien fabriqués, de manière à ce que nulle cause de détérioration ne pût y pénétrer; il proposait comme modèle l'antique Arche d'alliance, faite du bois de l'impérissable Setim et recouverte d'or de tous côtés [1]. Son conseil n'était pas très pratique; mais il nous permet de supposer que les bois précieux abritaient encore les richesses de certains collectionneurs. Il devait en être ainsi dans la librairie de Charles V, où les murailles elles-mêmes étaient revêtues de bois d'Irlande et la voûte garnie de cyprès.

A. LECOY DE LA MARCHE.

(*La suite prochainement.*)

1. *Philobiblion*, ch. XVII.



EXPOSITION RÉTROSPECTIVE D'ORFÈVRERIE

A TULLE



L'an dernier je rendais compte ici même de l'exposition rétrospective de Limoges qui a fait connaître et apprécier une foule de chefs-d'œuvre d'orfèvrerie dispersés dans les églises de l'ancien Limousin. Cette exposition a eu un tel succès qu'on pouvait prévoir qu'elle ferait éclore de nouvelles manifestations artistiques du même genre : aujourd'hui c'est le département de la Corrèze qui s'est piqué au jeu et les organisateurs de l'exposition de Tulle on été presque aussi heureux que ceux de l'exposition de Limoges. Sans sortir des limites du département, ils ont pu réunir un nombre considérable d'œuvres purement limousines, quelques-unes de premier ordre, toutes intéressantes et propres à faire parfaitement comprendre le développement d'une industrie qui tient une place considérable dans l'histoire de notre art national.

Si l'exposition de Tulle n'occupe pas un local aussi somptueux que celle de Limoges, les salles de l'ancienne manufacture d'armes se sont cependant admirablement prêtées à une exhibition de ce genre et il faut féliciter les organisateurs de s'être aussi bien acquittés d'une tâche qui présente toujours des difficultés sans nombre.

Je ne parlerai ici que de l'orfèvrerie : l'émail peint n'est représenté à l'exposition que par des spécimens de trop basse époque pour qu'il vaille la peine de s'y arrêter.

Un certain nombre des pièces exposées à Tulle ne sont pas inédites : beaucoup d'entre elles ont fait dans ces dernières années l'objet de dissertations imprimées par M. Ernest Rupin dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Corrèze;* cet

excellent archéologue qui étudie avec passion toutes les antiquités de son pays a rassemblé les photographies de la plupart des œuvres d'orfèvrerie conservées dans les départements limousins et c'est grâce à son inépuisable obligeance que je puis mettre aujourd'hui sous les yeux des lecteurs de la *Gazette* un certain nombre de



CHEF DE SAINT DUMINE.

(Eglise de Saint-Gimel. — Corrèze.)

dessins qui leur prouveront que le voyage de Tulle sera utile à tous ceux qui aiment l'archéologie du moyen âge. Quelques pièces ont été également publiées dans le *Bulletin monumental;* enfin l'une des plus belles châsses, celle de Gimel, a fait l'objet d'un volume spécial dû à la plume érudite de mon regretté maître et ami Charles de Linas.

Les séries réunies à Tulle ne nous font pas connaître quelque pièces capitales pour l'histoire de l'art comme cette châsse de Bellac dont les dessins ont été publiés pour la première fois dans la *Gazette,* mais elles commencent avec un

monument beaucoup plus ancien; je veux parler d'un petit reliquaire conservé dans l'église de Saint-Bonnet-Avalouse. Si ce n'est point une œuvre d'art remarquable, cette petite châsse mérovingienne mérite d'attirer cependant l'attention; les monuments de ce genre sont rares partout et en France surtout. Elle consiste en une boîte, creusée dans un bloc de bois de chêne, recouverte sur ses faces de plaques de cuivre doré grossièrement estampées. D'une forme assez difficile à définir mais qui rappelle un peu une bourse, ce reliquaire a des analogues infiniment plus riches, et aussi d'époques différentes : il me suffira de citer le reliquaire de Monza et celui de Herford, qui se rapprochent par la forme et aussi un peu par la technique de celui de Saint-Bonnet. La face antérieure est divisée en quatre compartiments par une croix dont les branches égales enchâssaient autrefois des rectangles de verroterie; toute cette décoration polychrome a aujourd'hui disparu, mais on en pourrait faire sans grand effort une restitution certaine. Les cloisons très épaisses, la fabrication grossière rappellent beaucoup ces débris de reliquaires mérovingiens que l'on voit au trésor de Conques et dont M. Darcel a jadis donné des dessins. Quant au revers de la châsse, il nous montre une décoration de la plus entière barbarie : deux moulures se croisant en sautoir, accompagnées de deux croix et de deux bustes nimbés, les bras étendus : on retrouve des motifs aussi informes sur la châsse de Saint Mommole, qui elle aussi est mérovingienne. Sur les côtés, ornés d'entrelacs comme la face, se relèvent deux petites anses en fer destinées à passer une lanière de cuir qui permettait de porter le reliquaire au cou; nous possédons quelques monuments destinés à cet usage, dont le reliquaire du Musée archiépiscopal d'Utrecht est l'un des exemples que l'on peut rapprocher avec le plus de justesse de celui de Saint-Bonnet. Quant à la date probable de ce reliquaire, il serait un peu téméraire de vouloir la fixer d'une façon exacte; on peut certainement hésiter entre deux ou trois siècles. Il est reproduit en cul-de-lampe.

Après avoir constaté l'existence d'un monument de ce genre dans la patrie de saint Éloi, franchissant plusieurs siècles, je présenterai au lecteur les objets du plein moyen âge et parmi ceux qui figurent à l'exposition, le plus important de tous, la belle Vierge en argent conservée à Beaulieu. Cette Vierge, figure en bois recouverte de plaques d'argent, est certainement une des plus grandes pièces de ce genre qui se trouve dans une église française; elle est représentée assise et ne mesure pas moins de soixante et un centimètres de haut. Vêtue de long, le manteau agrafé sur l'épaule droite, couronnée, elle soutient sur son genou gauche l'Enfant Jésus, drapé à l'antique, couronné également, un livre dans la main gauche, la main droite levée. De la main droite la Vierge tient un objet d'une forme assez indécise, mais percé d'un trou en son milieu : on y a voulu voir une pomme, attribut que l'on rencontre souvent dans la main de la Vierge; je me range plus volontiers à l'opinion de ceux qui y ont voulu reconnaître un cylindre de métal destiné à servir de support à une tige de fleurs. Quoi qu'il en soit, ce petit objet a jadis jeté la discorde dans le camp des archéologues et donné lieu à une polémique des plus vives : on me pardonnera donc de glisser légèrement sur ce point, sachant qu'il n'est point bon de mettre le doigt entre l'arbre et l'écorce. Un siège bas, à bordures ornées d'oves et d'un dessin quadrillé d'un aspect assez particulier, complète ce magnifique groupe dont la richesse est encore augmentée par les pierres antiques et les filigranes des couronnes. L'objet remonte évidemment

au XII[e] siècle; la Vierge, aux traits accentués est d'un beau style auquel n'atteint pas l'Enfant Jésus dont la physionomie annonce plutôt un homme fait qu'un enfant. Si la Vierge de Beaulieu avait des yeux d'émail, elle pourrait certes rivaliser avec la statue d'or de Sainte Foy, au trésor de Conques; l'absence d'une note colorée en fait une image un peu froide, quoique par bien des côtés elle se rapproche de nos sculptures monumentales.

Puisque je suis sur le chapitre des objets en ronde-bosse, je mentionnerai une jolie statuette de Saint Clair, en cuivre doré, du XIV[e] siècle, appartenant à la cathédrale de Tulle; elle a probablement fait partie de la décoration d'une châsse, car elle est tournée de côté et le dos en est plat comme il convient à une figure d'applique. Une statuette de Saint Côme ou de Saint Damien, en cuivre doré, nous montre également un intéressant spécimen de l'orfèvrerie du XV[e]. Le patron des chirurgiens est représenté debout, tenant d'une main une spatule, de l'autre une boîte circulaire divisée en compartiments qui pourrait être une boîte à médicaments. Cette figure provient de la paroisse du Jardin.

A un art plus élevé appartiennent trois chefs reliquaires qui à plusieurs points de vue méritent de nous arrêter un moment. Le plus ancien est le chef de Saint Martin, conservé à Soudeilles. La tête et la mitre sont d'argent repoussé, ciselé et doré et remontent au XIV[e] siècle; quant au buste lui-même, en cuivre, sur lequel sont gravés les ramages d'une riche étoffe, il ne saurait être antérieur au XV[e]. Il n'y a pas grand'chose à dire du visage; mais la mitre, ornée de bandes et de trèfles recouverts d'oiseaux exécutés en émail translucide sur relief, constitue un bijou hors ligne : cette pièce est-elle limousine? J'incline à le croire. Le type du visage rappelle parfaitement certaines sculptures du pays; il est difficile d'être aussi affirmatif pour les émaux qui cependant ont bien été faits exprès pour la mitre dont ils épousent parfaitement la forme circulaire. D'ailleurs nous sommes loin de connaître encore tous les genres d'émaillerie qui ont été pratiqués à Limoges dans le courant du XIV[e] et au XV[e] siècle. A cette époque l'émaillerie en taille d'épargne tombe en discrédit et il est probable que les orfèvres de Limoges durent, pour soutenir leur réputation, changer leurs procédés et suivre le mouvement inauguré par leurs confrères parisiens qui déjà faisaient la mode. Certains émaux appliqués sur la couronne du chef de Sainte Valérie à Chambon (Creuse); d'autres provenant d'une ceinture d'orfèvrerie et placés sur la statue de Sainte Foy à Conques, une charmante agrafe appartenant à M. Piet-Lataudrie, nous montrent à la fin du XIV[e] siècle ou au commencement du XV[e] siècle, les orfèvres de Limoges en possession des procédés de l'émail cloisonné à jour, à la description desquels Benvenuto Cellini devait plus tard consacrer un chapitre de son *Trattato dell'Oreficeria.* Il y a donc là un groupe nouveau, un genre d'émaillerie à part dont l'histoire est à constituer et qui nous fait voir les Limousins s'essayant avec succès dans la joaillerie après avoir pendant deux ou trois siècles conservé pour ainsi dire le monopole de l'orfèvrerie religieuse en cuivre doré.

Le chef de Saint Dumine, provenant de Gimel, est un spécimen soigné mais un peu mou de l'art du commencement du XV[e] siècle; le saint barbu, les cheveux longs et soigneusement disposés derrière les oreilles et sur le front, manque d'expression; le faire en est lâché et l'artiste qui l'a exécuté était évidemment dépourvu de tempérament; des écussons émaillés fixés sur le pied nous montrent l'alliance de la maison de Beaufort avec les seigneurs de Gimel; il est probable

que ce chef fut donné par Pierre-Roger de Beaufort, petit-neveu du pape Grégoire XI, qui épousa, en 1432, Blanche de Gimel. Plus modeste est le chef de Sainte Fortunade que nous demandons la permission de présenter au lecteur : il n'est point en métal précieux, mais simplement fondu en bronze, en deux pièces; ce n'est donc plus de l'orfèvrerie, mais de la sculpture et je trouve à cette figure, malgré l'irrégularité des traits, un charme et une expression de grâce douloureuse que les orfèvres français ont bien rarement atteints. Le chef de Sainte Fortunade appartient à un art encore trop peu connu, plein de saveur, à peine entré encore dans le domaine de la curiosité, mais auquel on peut prédire un brillant avenir.

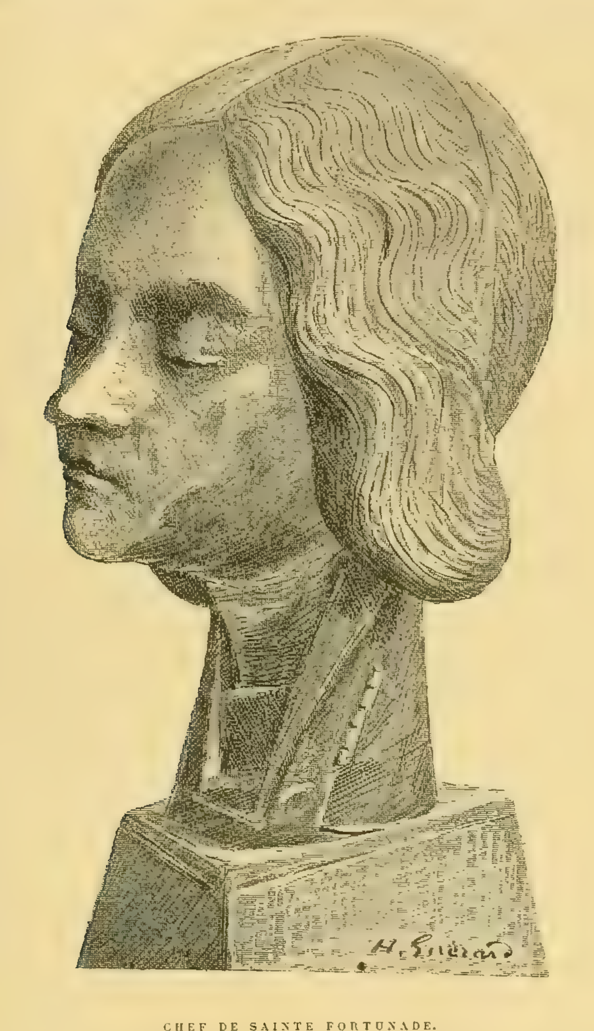
Je n'ai encore rien dit des châsses émaillées. Elles sont représentées à Tulle par des échantillons aussi beaux et aussi grands qu'on peut le désirer : on y observe presque tous les procédés des émailleurs limousins; mais je ne peux, dans les limites étroites de cet article, revenir sur une question qui a donné lieu à tant de controverses et sur laquelle, si j'en crois certains indices, on est bien près de s'entendre, chose rare en archéologie : la victoire, j'en ai la conviction, restera à Limoges et ceux qui l'ont préparée peuvent s'enorgueillir à bon droit d'un résultat sur lequel ils n'osaient plus compter.

La châsse de Gimel est, avec celle d'Ambazac, la plus belle de toutes celles qui restent en Limousin; si elle n'a pas les dimensions de cette dernière, elle est sortie d'un atelier où ont été exécutées les œuvres les plus fines en ce genre : la manière de ce maître ou de cet atelier est très caractéristique; les personnages sont émaillés, la plupart des têtes rapportées en relief, les fonds réservés en cuivre et gravés de menus rinceaux du plus gracieux effet. Les scènes que nous retrace cette châsse, le martyre de saint Étienne, des anges disposés dans des médaillons, des apôtres debout sous des arcades en plein cintre, témoignent que l'artiste a fait un sérieux effort pour abandonner les formes rigides et presque hiératiques que l'on peut reprocher à l'*Œuvre de Limoges*. Les émaux qui recouvrent les vêtements, la plupart semés de pois de couleurs différentes, ou les ornements d'architecture nous montrent une connaissance approfondie de tous les procédés techniques. On y trouve un émail rouge tirant sur la couleur lie de vin, translucide, très particulier, et qui équivaut, pour ceux qui se sont occupés de la matière, à une véritable signature.

Le trésor de l'ordre de Grandmont dont la dispersion a enrichi les églises limousines de nombreuses reliques, est fort mal représenté dans la Corrèze. Je ne vois même, à l'exposition de Tulle, sauf erreur, qu'une seule pièce qui provienne de la célèbre abbaye : c'est une petite plaque rectangulaire qui offre un portrait de Guillaume, prieur de Grandmont. La figure de cuivre s'enlève sur un fond émaillé semé de rosaces et divisé par quatre bandes horizontales sur lesquelles on lit l'inscription : *Guilelmus prior Grandimontis*. Cette plaque était sans doute préparée pour recevoir une figure de saint, ce qui explique la présence du nimbe qui n'a rien à faire ici. Il y a eu à Grandmont plusieurs prieurs du nom de Guillaume. Celui-ci est sans doute Guillaume III (1245-1261); le style du monument indique bien, en effet, le milieu du XIIIe siècle.

Je suis obligé, bien à regret, de passer rapidement sur une quantité de châsses, de pixides, de boîtes aux saintes huiles, qui toutes mériteraient une étude approfondie Les unes, comme la châsse de Beaulieu qui représente sur sa face principale l'Adoration des Mages, nous montrent des figures d'un dessin élégant complètement réservées et gravées sur un fond d'émail; les autres, comme la petite châsse de

Masseret, qui représente le martyre de Sainte Valérie, la patronne du Limousin, nous offrent des personnages gravés, mais dont les têtes sont rapportées en relief; presque toutes sont d'un dessin très élégant et peuvent être rapprochées des plus belles manifestations de l'art du XIIIe siècle. Une autre châsse, celle de Laval, nous fait assister à l'Adoration des Mages et à la scène des Mages mandés devant



CHEF DE SAINTE FORTUNADE.

(Église de Sainte-Fortunade. — Corrèze.)

Hérode : ici les personnages sont complètement en relief et émaillés; malheureusement le monument est incomplet et a subi des remaniements regrettables. Je ne m'attarderai point à quelque châsses ornées de véritables magots, sans jambes ni bras : ce sont des œuvres de pacotille, fort communes, sur lesquelles les archéologues ont trop longtemps basé leur jugement sur l'art limousin; mais il est nécessaire de s'arrêter un moment devant la châsse de Chamberet qui par ses

grandes dimensions et la disposition de son décor rappelle la châsse de Saint Viance, une de celles qui, malheureusement, ne sont point venues à l'exposition. Le toit comme les côtés et les extrémités sont ornés d'arcatures en plein cintre, boudins émaillés, soutenu par des pilastres également émaillés, tantôt plats, tantôt semi-cylindriques; ces arcades abritent des statuettes d'apôtres également en relief et émaillées, assises ou debout. Le crucifix qui ornait l'une des faces a disparu, mais le Christ de gloire, assis et bénissant, a été conservé. Aux angles de la plaque sur laquelle il est rapporté sont figurés les animaux symboliques des Évangélistes; ces derniers, en relief, fondus en même temps que la plaque de fond, ont été émaillés en plein, sans que les émaux aient subi après la cuisson l'opération du polissage. C'est la première fois que je constate ce procédé sur un émail limousin. Une plaque fixée au revers de la châsse, sur le toit, lui servait de porte : on y a représenté l'Ensevelissement de Saint Dulcissime, évêque d'Agen, dont les reliques furent transportées à Chamberet au XIIe siècle. Cette châsse est un des rares spécimens de l'orfèvrerie limousine, dans lesquels on rencontre des motifs d'architecture, des colonnes, des arcades émaillées sur relief, procédé très commun sur les bords du Rhin. Au Musée de Cluny se trouve d'ailleurs l'extrémité d'une châsse, analogue à celle de Chamberet, qui fera bien comprendre à ceux qui n'ont pas vu celle dont je viens de parler, les procédés de fabrication.

J'arrêterais là ce rapide aperçu des richesses archéologiques exposées à Tulle, si je ne voulais en terminant dire quelques mots d'un élément nouveau que l'on a introduit depuis peu dans l'histoire de l'émaillerie, déjà si embrouillée. Dans le dernier volume des *Mélanges d'art et d'archéologie* publié par MM. Léon Palustre et X. Barbier de Montault, consacré tout entier à la dernière exposition de Limoges, on décrit une châsse conservée à l'évêché de cette dernière ville. Cette châsse portée sur quatre pieds ronds, est entièrement composée de plaques de cuivre fort minces, décorées de lignes de perles exécutées par l'emboutissage et le repoussage. Ces lignes perlées encadrent des médaillons émaillés ou des morceaux de verre plats imitant des cabochons. Les émaux représentent le Christ et des anges : les personnages gravés et incrustés d'émail rouge, d'un travail grossier, se détachent sur un fond émaillé de bleu lapis; dans les nimbes et les accessoires on rencontre aussi le vert et le jaune. Des émaux de cette nature ont paru aux savants auteurs des *Mélanges d'archéologie* déceler une provenance étrangère et ils ont avancé, avec un point d'interrogation toutefois, que Venise pourrait bien leur avoir donné le jour. Ils les ont même rapprochés de certains émaux, incontestablement limousins, dans lesquels l'imitation du procédé du cloisonné est flagrante; ils ont enfin attribué le tout au XIe ou au XIIe siècle en le baptisant du nom peu justifié, à mon avis, d'*émail à lamelles*. J'avouerai franchement que la châsse de l'évêché de Limoges avait fort peu attiré mon attention; aussi désirais-je fort la revoir pour vérifier *de visu* si vraiment elle offrait des caractères si nouveaux et si extraordinaires. Fort heureusement l'exposition de Tulle en contient deux échantillons absolument semblables et sortis certainement de la même fabrique; elles proviennent des églises de Lafage et d'Orliac-de-Bar. Après mûr examen ma conviction est que nous sommes là en face de monuments incontestablement limousins et beaucoup moins anciens qu'on le suppose : ils appartiennent tout au plus au XIIIe siècle et ce sont des objets de pacotille fabriqués pour les églises pauvres. Il faut se garder en archéologie de confondre ce qui est grossier avec ce qui est



LES LAVANDIERES

ncien : on s'exposerait à prendre telle sculpture exécutée par un maçon du xviiie siècle ou même de nos jours pour un travail de l'époque romane. Quant aux émaux à lamelles, j'ai beau me frotter les yeux, je ne vois en leur lieu et place qu'un émail très impur appliqué par un artisan maladroit. Pour les émaux de Venise, qui sont en effet mentionnés dans quelques inventaires, je crains bien que nous ignorions longtemps encore quels caractères ils présentaient, du moins antérieurement au xve siècle. Il faut donc restituer à Limoges, et je le fais sans enthousiasme, une série de monuments peu propres à faire honneur à ses artistes.

Je ne dirai qu'un mot de deux grandes châsses possédées par la cathédrale de Tulle. Leur revêtement en cuivre doré est moderne et les figures en argent repoussé qu'on y a fixées et qui proviennent d'un autre monument, œuvres du xiie siècle, ne méritent guère de fixer l'attention. Signalons toutefois la forme de ces châsses coupées par un transept, disposition dont la châsse de Laguenne, jadis dans la collection Soltykoff, et une châsse de la collection Spitzer offrent des exemples limousins.

Ne quittons pas l'orfèvrerie émaillée sans dire un mot de la charmante colombe eucharistique de Laguenne qui, plus heureuse que la plupart de ses similaires, dispersées aujourd'hui dans les collections publiques ou privées, a gardé son plateau et sa chaîne de suspension ornée d'une couronne gemmée. Je crois bien que c'est, avec celle de Saint-Yrieix, la seule colombe qui reste dans une église limousine. Si je signale une jolie navette émaillée, d'un travail très fin, appartenant à l'église de Soudeilles, je n'aurai omis aucun objet important ayant un caractère local bien tranché.

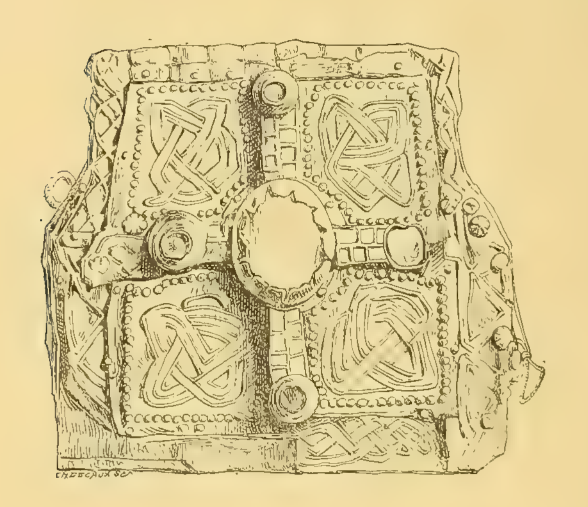
Les reliquaires en métal précieux sont rares à l'exposition. Je signale seulement pour mémoire une boîte en argent, en partie doré, envoyée par l'église de Beaulieu : sa forme, dont deux cylindres de diamètre différent et superposés peuvent donner une idée, est aussi bizarre que son ornementation qui se composait autrefois d'une étoffe tissée d'or retenue par des frettes de métal et de deux rangs de menues perles fines. Un couvercle plat recouvre cette boîte qui repose sur trois pieds en forme de boule ; sur un bouton, sorte de châton de bague qui orne la partie médiane de l'anse demi-circulaire, montée à pivots sur les côtés du couvercle, se lit un monogramme niellé assez semblable à ceux que l'on voit sur les bagues mérovingiennes ; les lettres sont disposées aux extrémités d'une croix centrale. Est-ce là un reliquaire ou simplement un ustensile domestique transformé plus tard en objet religieux? je n'ose trop me prononcer aussi vite sur un point très discutable ; dans tous les cas, ce monument pourrait fort bien remonter à l'époque carolingienne à moins qu'il ne soit byzantin.

Je touche à la fin de ce rapide coup d'œil sur l'exposition de Tulle. Je ne voudrais pas toutefois la quitter sans accorder une mention aux bras-reliquaires de Saint-Fréjoux et de Chamberet et surtout à ceux de Beaulieu (xiiie siècle). Cette dernière église en a envoyé deux qui, par la finesse de leurs filigranes et les appliques représentant des aigles qui les décorent, méritent qu'on les signale spécialement. Je n'aurai garde non plus d'oublier la croix à double croisillon de Darnets (xiiie siècle) toute couverte de filigranes et de cabochons parmi lesquels on distingue une pâte de verre antique ; la croix d'Obazine (xiie siècle) qui figurait déjà l'an dernier à Limoges ; une croix en argent estampé prêtée par M. l'abbé Pau, toute recouverte de rinceaux et de fleurs finement dessinés et enfin le reli-

quaire en cuivre gravé représentant Sainte Valérie et Saint Martial, Saint François et Sainte Claire, conservé dans l'église Saint-Martin de Brive ; ce reliquaire en forme d'amande date de la fin du XIII[e] siècle.

J'abrège bien à regret le compte rendu de ma visite à l'exposition de Tulle. Je ne puis même songer à énumérer toutes les pièces que renferment ses vitrines. D'autres le feront mieux que moi et d'une façon complète : M. Rupin doit publier sous le titre de l'*Œuvre de Limoges* un livre où seront reproduits dans plusieurs centaines de gravures tous les objets religieux que possèdent les églises du Limousin. Je crois qu'un semblable travail ne contribuera pas peu à remettre en honneur et à sa vraie place un art qui forme une partie importante de notre patrimoine artistique. L'art français du moyen âge doit une partie de sa renommée à Limoges. Nous devons en revanche une réparation aux artistes limousins, réparation qui pour avoir été tardive, n'en sera pas moins éclatante.

EMILE MOLINIER.



L'EXPOSITION DE TOULOUSE

L'exposition de Toulouse, ouverte depuis plusieurs mois, n'était pas encore parée de tous ses atours au moment où nous la visitions, mais d'après ce que nous avons vu il est permis de dire qu'elle sera bientôt aussi belle qu'intéressante. On peut y aller hardiment dès maintenant, car il restait peu de chose à faire quand nous avons quitté la vieille cité de Clémence Isaure.

L'ambition de Toulouse d'avoir une exposition internationale n'a pas été satisfaite; l'élément étranger y fait presque complètement défaut. L'Espagne, sur qui l'on comptait et qui n'avait pas été chiche de promesses, a envoyé... deux bouteilles de vin. La Hollande et la Belgique sont représentées par des flacons de curaçao, des spécimens de cacao et quelques boîtes de cigares de la Havane. Çà et là des industriels coiffés d'un fez débitent des sucreries ou des bijoux en filigrane; je doute fort que cet orient de pacotille ait eu à franchir la Méditerranée : on le trouve à demeure dans toutes les grandes villes depuis l'Exposition universelle de 1878.

Le Midi français aurait pu tout au moins se donner un peu de mouvement pour concourir à l'exhibition toulousaine; le Midi n'a pas jugé à propos de se soulever. Le grand élan des premiers jours s'est résolu en paroles. Lyon a envoyé quelques beaux meubles; Tarbes des canons d'aspect imposant, et c'est tout.

Toulouse a donc été à peu près livrée à ses propres forces; j'ai plaisir à constater qu'elle s'est tirée à son avantage de cette redoutable épreuve. Tout un grand hall bâti pour la circonstance et pompeusement appelé : le Palais de l'Industrie, est rempli des produits du commerce et de l'industrie de la région. Je n'ai rien à dire de ces produits; excellents d'aspect aussi bien que de fabrication, ils ressemblent à s'y méprendre à ceux des autres contrées françaises : il y a ici comme partout d'habiles ouvriers d'art, mais l'esprit qui vivifie les œuvres souffle d'un point unique, de ce Paris qui a fait de la France une vaste banlieue parisienne. Nous sommes de ceux qui déplorons cet état de choses; l'industrie y trouve peut-être son compte, mais l'art en est cruellement atteint; il se consume dans l'imitation de formules importées qui paralysent toute initiative individuelle.

Où sont les écoles d'autrefois qui nous produisaient ces fruits de terroir de saveur franche et originale, dont l'inépuisable variété faisait l'orgueil et la richesse de notre pays?

Du « Palais de l'Industrie » on débouche sur la belle place du Bourrillon et de là, par une élégante passerelle jetée au-dessus de la voie des tramways, dans un Jardin des Plantes improvisé et tout à fait charmant; un petit chemin de fer Decauville permet d'en faire le tour en quelques minutes avec arrêt aux diverses stations : une laiterie, la section des machines agricoles, un Jardin d'Acclimatation encore inhabité, et enfin le bâtiment nouveau de la Faculté des sciences où est installée l'Exposition des beaux-arts.

Toulouse, on le sait, est une pépinière d'artistes ; nous lui devons pour le moment la joie de posséder des sculpteurs tels que MM. Mercié, Falguière, Injalbert, Marqueste, Labatut... — il y a un an nous aurions pu encore ajouter le nom de ce pauvre Idrac, mort à la fleur de l'âge et dont le talent était si riche de promesses! Les noms de ses peintres ne sonnent pas moins bien : ce sont MM. Roll, J.-P. Laurens, Benjamin Constant, Rixens, Debat Ponsan, etc.... Quelle belle réunion d'artistes et comme une ville doit être fière de pouvoir montrer à tous un ensemble des œuvres qu'ils ont créées pour sa gloire et pour la gloire de la France entière! Eh bien! ces artistes qu'elle a formés dans son école et subventionnés à l'époque difficile de leurs débuts, ces artistes qui, pour la plupart, lui doivent tout, se sont montrés sourds à son appel quand il s'est agi de contribuer à l'œuvre commune de glorification toulousaine. Si la ville n'eût possédé déjà quelques ouvrages des peintres et sculpteurs, ses enfants, on ne trouverait d'eux à l'Exposition ni une toile, ni un plâtre! Je n'ai pas besoin de dire que l'indignation est vive à Toulouse; le moins que ressentent les visiteurs étrangers est un sentiment de pénible étonnement dont nous avons cru devoir nous faire l'écho.

A côté d'œuvres modernes sans importance — l'abstention des artistes toulousains ayant tout gâté — on a exposé dans d'autres salles du même bâtiment un certain nombre de monuments de l'art rétrospectif. Je vais énumérer les principaux sans commentaires. Voici d'abord une intéressante série de portraits des archevêques de Toulouse, des fondateurs ou des lauréats des *Jeux Floraux;* un *Cujas* que l'on pourrait sans exagération mettre au compte des Clouet, d'excellents portraits de *Marguerite de Valois* et de *Louis de France*, le dernier Grand-prieur de Saint-Gilles, figure narquoise d'une vie intense. Le personnage, tout habillé de gris, est vu de face, la tête se relevant sur un buste voûté par l'âge, les deux mains appuyées sur une canne : ce serait l'œuvre d'un peintre toulousain du XVIIIe siècle, mais lequel?

Si la Révolution française n'avait pas eu lieu, Toulouse posséderait la série complète des portraits de ses magistrats municipaux (*Capitouls*) depuis le XIIIe siècle; par les miniatures de l'Hôtel de Ville, jusqu'à la fin du XVIIIe; beaucoup ont péri dans la tourmente, mais ce qui reste est à la fois abondant et d'un intérêt soutenu; dans le nombre on compte même des peintures de marque où la physionomie des édiles est exprimée avec une précision et un sentiment de l'individualité dignes des bons hollandais.

La grande curiosité de cette section rétrospective provient des archives de l'Académie des jeux floraux : tout y est, depuis la violette créée en 1323, jusqu'au jasmin fondé récemment par Mme la marquise de Blocqueville; les anciens

jetons d'or et d'argent, la bibliothèque des Mémoires et Recueils, soit près de 200 volumes; les fameux manuscrits statutaires *Las leys d'amore* et *Las flors del gay saber* (XIVe siècle); les poésies en langue d'oc des troubadours-lauréats de 1323 à 1375, avec de belles miniatures du temps; enfin l'énorme dossier des lettres autographes et des pièces de concours, où le sonnet à la Vierge de M. Henri Rochefort vient à sa date : le célèbre pamphlétaire a renoncé, depuis 1855, aux palmes innocentes que décerne l'Académie des jeux floraux.

Avant de quitter le bâtiment où sont exposées ces richesses, on peut donner un coup d'œil à quelques beaux meubles de la Renaissance prêtés par des particuliers, par le Musée et par la ville de Toulouse. Il y a là plusieurs spécimens très purs de l'industrie provinciale à cette époque, provenant du château de Fourquevaux, un coffret en noyer du XVIe siècle que la *Gazette* a récemment gravé [1], et de superbes tapisseries flamandes appartenant à Mme la comtesse de Villèle qui a envoyé également un lit à l'ange du temps de Louis XIV, en soie brochée et velours.

La seconde partie de l'exposition rétrospective, et non la moins intéressante, est organisée dans les bâtiments du Musée, les uns anciens, les autres nouvellement construits, qui occupent le magnifique emplacement de l'ancien couvent des Augustins dont la restauration vient d'être achevée sur les plans de Viollet-le-Duc. Le célèbre architecte a relié les cloîtres et la salle capitulaire aux salles du premier étage par un escalier monumental, et surtout fort massif, dont le caractère architectonique s'accorde peut-être avec l'ensemble de l'édifice, mais ne convient nullement à un musée. Dans les salles du haut, les diverses collections du Musée sont restées en place. Au rez-de-chaussée, on peut admirer les étonnantes sculptures du XIVe siècle où sont figurés les saints et les donateurs de la chapelle de Rieux; puis, dans le cloître, la série des chapiteaux romans et des sarcophages recueillis dans le Languedoc, série justement célèbre et maintes fois reproduite en gravure et en photographie. Cette partie de l'Exposition a été organisée par M. Roschach, le savant archiviste et conservateur des antiquités de Toulouse.

Une vaste et nouvelle salle, construite sur l'avenue d'Alsace-Lorraine où est maintenant l'entrée du Musée, a été inaugurée au commencement de juillet; on a essayé, on essaye encore, d'y réaliser un programme d'exposition tracé par un peintre de talent, M. Bernard Benezet, et accepté par la Société archéologique du Midi de la France, dont le siège est à Toulouse. Ce programme, s'il était rempli, et il le sera un jour ou l'autre, comblerait une lacune importante que déplorent depuis longtemps les historiens de l'art. Toulouse, on le sait déjà par les travaux de MM. Roschach, de Chennevières, J. Roland et Benezet, a été un des principaux centres de création et de diffusion de la peinture au sortir de la nuit du moyen âge. Son école primitive a tout créé de toutes pièces : elle a eu des fresquistes en même temps que Sienne et Florence, avant Bruges et Nuremberg; la peinture de portraits y florissait dès la première heure du renouveau. Et pourtant cette école est à peu près inconnue; elle attend encore son historien. Les documents abondent dans les archives de la ville et les œuvres existent en grand nombre dans les églises du Languedoc et chez les particuliers : ce ne sont donc pas les

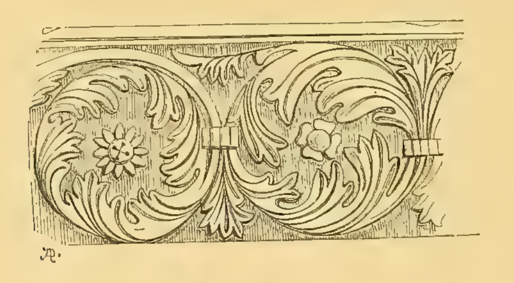
1. Voy. *Gazette*, 3e série, t. XXXII, 2e période, page 369.

matériaux qui font défaut; ils sont, pour ainsi dire, à pied-d'œuvre, attendant l'ouvrier. Le travail s'annonce long et ardu, il est vrai, car il faudra commencer par les fresques naïves de l'époque archaïque, les simples miniatures au trait qui accompagnent le poème de la *Canso de la Crozado*, et suivre, à travers les siècles, la filiation du génie méridional jusqu'à l'époque contemporaine; mais c'est une belle histoire à écrire, et nous ne désespérons pas de voir bientôt quelqu'un de nos jeunes savants s'éprendre du sujet et l'éclairer de cette vive lumière dont la science de notre temps aime à entourer les questions les plus obscures.

En attendant cet historien futur de l'art toulousain, M. Benezet a saisi le prétexte de l'Exposition pour grouper un certain nombre de matériaux dont on pourra disposer. Il convient de ne pas exagérer leur importance, mais on ne saurait trop louer l'intention première qui a présidé à leur réunion : signalons dans le nombre et sans nous y arrêter, un intéressant tableau du xve siècle représentant *Charles VII et son fils*, par un artiste peut-être toulousain, mais à coup sûr fortement mâtiné de flamand; un grand sujet de sainteté par Boulvenne (xvie siècle) et des toiles diverses de Fournier, Chalette et de cet Antoine Rivals (xviie siècle) qui eut l'honneur d'être couronné au Capitole par le cardinal Albani et contribua pour une large part à la fondation de l'Académie de Toulouse.

Avant de terminer cette rapide promenade à travers l'Exposition toulousaine, qu'il me soit permis d'adresser tous mes remerciements à MM. Mabilleau, adjoint, Benezet, Roschach et J. de Malafosse, qui ont bien voulu distraire en ma faveur quelques minutes de leur temps : temps précieux, car l'exposition rétrospective est leur œuvre et voici des mois qu'ils y consacrent une activité et un dévouement de tous les instants. Enfin j'ajouterai que les visiteurs doivent se faire un cas de conscience de ne pas quitter la ville sans aller voir les chefs-d'œuvre de l'art qui n'ont pu prendre place dans l'Exposition : l'église Saint-Sernin, merveille de l'architecture romane d'une absolue pureté de style; l'hôtel d'Assézat, construit par le Primatice et dont la cour intérieure a si grand air; enfin, — on pourrait étendre la nomenclature — ce qui reste de l'hôtel Bernuys où le lycée s'est installé, et notamment la petite cour d'entrée, un bijou de la Renaissance qui vient d'être complètement remis à neuf avec une entière réussite.

ALFRED DE LOSTALOT.



CORRESPONDANCE D'ITALIE

L'EXPOSITION DES TISSUS, A ROME. — LA NOUVELLE FAÇADE DE SANTA-MARIA DEL FIORE, A FLORENCE.

I



L'Exposition des tissus, qui est restée ouverte à Rome du mois de mars au mois de juin, a de beaucoup surpassé en éclat et en intérêt ses deux devancières, les Expositions du bois et du métal. Cette fois-ci, toute l'Italie avait répondu à l'appel du municipe romain, et les vastes salles du Palais des Beaux-Arts de la Via Nazionale regorgeaient d'étoffes, de dentelles et de tapisseries; on découvrait dans les vitrines des choses merveilleuses — on les découvrait un peu au hasard, doit-on dire, car toutes ces richesses, classées et rangées à mesure qu'elles arrivaient, mêlaient confusément époques et styles, ne laissant distinguer que le nom des propriétaires. Le catalogue de M. Raffaele Erculei s'est fait attendre bien longtemps, et a paru peut-être trop bref; ce n'était qu'une énumération précise, mais sans commentaires, de tous les trésors accumulés, et, même avec cette aide, il fallait souvent renoncer à s'instruire pour se contenter de la joie des yeux.

Dès l'abord, dans la rotonde d'entrée, on se trouvait en face des objets envoyés par le Musée des arts décoratifs de Paris, un choix très brillant et très varié d'échantillons d'étoffes de toutes époques et de tous pays, brocarts et brocatelles d'Italie et d'Espagne, velours frappés de Gênes et de Lyon, soies orientales, tapis et mantelets. Près de là, un vaste manteau de velours cramoisi, broché d'or, l'N surmonté de la couronne impériale y alternant avec l'abeille, occupait presque toute une vitrine; puis l'on voyait avec stupeur, dans une autre vitrine non moins

majestueuse, le drapeau des Mille à Marsala, et la couverture de laine rouge de Garibaldi. Qu'avait-on affaire de ces glorieuses reliques? Fort heureusement, c'était la seule chose qni détonnât dans cette harmonieuse et riche Exposition. L'on se consolait vite en admirant un peu plus loin la belle collection de costumes envoyés par le municipe de Catanzaro, entre autres un merveilleux vêtement de femme en damas céleste, brodé sur le devant de roses en relief, et un surtout de velours tabac rehaussé d'argent, ayant appartenu à Innocenzo Lepone, maître de camp de l'armée de Don Raimond de Cordoue, vice-roi de Naples en 1404.

Grande profusion de tapisseries, de valeur très inégale. La tapisserie est un art d'importation relativement moderne en Italie; ce furent les deux artistes flamands Jacomo de Angelo et Pietro di Andrea qui en établirent à Ferrare, sur l'invitation de la cour d'Este, la première fabrique, vers le milieu du xve siècle. L'Exposition n'était riche qu'en tapisseries du xviie siècle et du xviiie surtout; la meilleure pièce étant peut-être le grand panneau des Gobelins, prêté par l'Académie de France à Rome, la Bacchanale, toute une charmante fantaisie de faunes, de centaures et de nymphes courant dans une architecture légère, au centre de laquelle, debout au-dessus d'une vasque d'où jaillit le vin, Bacchus, les bras levés, cueille les grappes d'une treille. La note rouge domine dans cette belle tapisserie; au contraire, elle est absente du morceau voisin, superbe échantillon de l'art flamand du xviie siècle, aux tons vert et bleu passés, d'une extrême douceur. C'est une vendange : des amours sont perchés sur une treille, montent à des échelles, cueillent le raisin, marchent ou dansent au pied de grands arbres largement feuillus; le fond du paysage se dégrade en passant par des champs, des bouquets de bois, des maisonnettes grises, pour se terminer avec de petites montagnes blanches. Cette tapisserie porte la marque de la fabrique de Bruxelles (le B retourné), et a dû être exécutée sur un carton italien.

Il faut mentionner aussi une Adoration des bergers, ouvrage flamand du xve siècle, exposé par M. Villegas. Dans l'intérieur d'une chambre, des anges jouent de la musique, et un pâtre s'agenouille pour présenter un fruit à l'Enfant Jésus, qui, des genoux de la Vierge-Reine, tend les bras vers lui; à droite et à gauche, par les fenêtres ouvertes sur la campagne, se penchent des bourgeois curieux. C'est d'une finesse achevée et d'une coloration rouge et bleue délicieuse.

Les fabriques italiennes de Ferrare et de Parme sont assez mal représentées; celles de Florence offrent un Banquet signé Bronzino; Rome n'a rien de marquant, et c'est de la manufacture fondée à Naples par Charles III de Bourbon avec des ouvriers florentins, que viennent les trois panneaux de l'histoire de Don Quichotte, œuvre du romain Durante. Venise et Mantoue sont oubliées.

Le véritable intérêt de l'Exposition portait sur la soie et la dentelle. La ville de Reggio d'Emilia envoyait des merveilles : la chape du cardinal d'Este, en soie rose brodée de feuillages d'or et d'argent, provenant de la cathédrale; la grandiose chape de velours rouge à larges feuillages d'or, volée dans le sac de Rome par le connétable de Bourbon, et vendue aux Gonzague; la chasuble portée par saint Charles en 1581, d'étoffe rouge sang ornée de pièces rapportées en soie noire et dentelle d'or; une foule de vêtements et d'ornements sacrés.

Don Baldassare Odescalchi avait formé une très curieuse vitrine de costumes ecclésiastiques de toutes couleurs et de toutes formes, depuis le vêtement de simple prêtre jusqu'à celui de cardinal et de pape : toute la garde-robe d'Innocent XI,

un Odescalchi. L'habit papal, de soie blanche damassée, est d'une grande richesse.

Le comte Gandini, un des principaux organisateurs de l'Exposition, avait aussi réuni une admirable collection d'étoffes, donnée par lui au Musée de Modène. On y remarquait un tissu de lin brodé provenant des tombes romaines de Vérone, des échantillons de tissus sarrasins des XIIIe et XIVe siècles, des tissus siciliens et florentins du XIIIe siècle, des laines et des damas gothiques, des toiles imprimées, des velours et des broderies d'Allemagne et d'Italie, antérieures au XVe siècle; des étoffes de la seconde moitié du XVIe siècle, velours et brocarts italiens, flamands, espagnols, pour décoration d'appartements, où les types les plus divers étaient représentés : palmettes, compartiments géométriques, bâtons rompus, petits dessins d'oiseaux et de lions, avec ornements à franges dentelées.

M. Simonetti, le collectionneur romain bien connu, avait composé tout un petit musée de gants et de chaussures du XVe au XVIIIe siècle : bottes de paysan et bottines de reine, gants à revers de cuir des cavaliers, gants brodés de soie et de perles des dames du XVIe siècle, mitaines de velours du Directoire, gants peints de l'Empire, gants de prélats en soie verte ou rouge ornée d'or.

De moindre importance à première vue, la petite vitrine de M. Silvestrini contenait des échantillons très précieux d'étoffes anciennes : une brocatelle polychrome d'un beau dessin, de fabrique florentine, remontant au XVIe siècle ; un tissu de fil et d'or du XVe siècle, avec inscriptions gothiques (*aurifrisia*) ; un tissu d'or avec ornements à relief (*alluciolato*) de l'époque de Jean de Médicis — et une série très intéressante d'ouvrages des XVIe et XVIIe siècles concernant les tissus, broderies et dentelles, ornés de figures sur bois.

Les vraies merveilles de l'Exposition étaient les ornements d'église, placés pour la plupart dans un corridor central, flanqué d'une double vitrine. (J'oubliais de mentionner parmi les tapisseries deux ouvrages curieux, placés aux murs de ce corridor, deux pièces de fabrication génoise provenant de la maison Doria. Elles représentent les galères d'André Doria, ici divisées en quatre escadres et faisant voile pour Brindisi, comme l'annonce l'inscription; là rangées en parade sur deux lignes, que traverse la galère capitane, suivie de trois autres. La mer, qui se confond avec le ciel, y est indiquée par une teinte unie, café au lait, et les nefs, sans le moindre souci de la perspective, sont dessinées les unes au-dessus des autres.) Proche d'un superbe étendard vénitien, en soie rouge, avec le lion de saint Marc peint en noir, qu'exposait M. Simonetti, on voyait dans un cadre à part, le gonfalon de Santa-Fosca, envoyé par le Musée de Torcello. Il est fait à l'aiguille, au fil d'argent, sur un canevas assez rude, où l'on a ménagé la place nécessaire pour peindre les têtes de la Vierge, de l'Enfant Jésus et de deux saintes, au-dessus desquelles volent deux anges. Les têtes seules sont peintes, et protégées par un rebord de la broderie, les vêtements sont tissés d'or. Cette pièce, d'une haute importance pour l'histoire des tissus brodés, porte l'inscription suivante :

MCCCLXI. A. DI. PRIMO. DE. VCTO. (*brio*) FO FATTO
QUESTO. PENELO. DE. SCA. FOSCA. DE. TORCELO.

D'un travail analogue, mais sans peintures, et postérieur d'un siècle au moins, le superbe devant d'autel qui appartient à l'hôpital Santa-Maria della Scala, de Sienne, étalait ses reliefs de saints et de saintes en fil de soie, d'argent et d'or.

En face l'une de l'autre, dans ce corridor garni de chefs-d'œuvre, se répon-

daient les deux plus belles chapes que l'on puisse imaginer, l'une du XIIIe siècle, exposée par les chanoines du Lateran; l'autre du XVe, propriété des chanoines de Pienza.

L'une et l'autre, déployées, forment un demi-cercle d'environ 3m,50 de diamètre, bordé d'une riche frise gothique, où alternent les oiseaux et les feuillages.

La chape du Lateran, malheureusement trop usée pour être fidèlement reproduite, est illustrée par les histoires du Christ et de la Vierge, et par quelques



DALMATIQUE DU PAPE LÉON III (DEVANT).

(Trésor de Saint-Pierre de Rome.)

martyres des saints. Chaque petit tableau s'encadre de branchages élégants et d'une légère architecture, où l'on voit, entre les tympans des niches, des anges musiciens avec toute sorte d'instruments, des oiseaux et des fleurs. Les tons fanés, gris bleuâtre et rose pâle des broderies, alternant avec l'or et l'argent du tissu, ont une suavité impossible à décrire.

La chape de Pienza, portée jadis par ce Pie II que célèbrent les fresques de Pinturicchio, à Sienne, est d'une conservation, d'un éclat de couleurs admirables. Elle se divise, elle aussi, en trois rangées de compartiments séparés par des rinceaux gothiques et des feuillages d'où sortent des têtes de fantaisie. Les deux

premières rangées représentent l'histoire de la Vierge, et sont séparées, dans l'intervalle des compartiments, par huit bustes de prophètes. La troisième rangée, séparée de la précédente par les douze apôtres assis (y compris Judas), représente, en douze autres compartiments, d'un côté la vie et le martyre de sainte Marguerite, de l'autre la vie et le martyre de sainte Catherine.

La grande serre vitrée du palais était tout entière consacrée aux dentelles;



DALMATIQUE DU PAPE LÉON III (DOS).

(Trésor de Saint-Pierre de Rome.)

mais, au centre, dans une niche vitrée, on admirait le joyau de l'Exposition, la célèbre Dalmatique impériale, appelée aussi Dalmatique du pape Léon III, tirée du trésor de Saint-Pierre de Rome, et prêtée généreusement par le Révérendissime Chapitre du Vatican.

Je n'insisterai pas sur la description de cette admirable œuvre d'art, que la *Gazette* reproduit pour la première fois d'après photographie; elle a été étudiée à diverses reprises, et l'on pourra s'instruire dans la dissertation de Sulpice Boisserée *Ueber die Kaiser-Dalmatika in der Sanct-Peterskirche zu Rom* (Munich, 1842, in-4°

de 24 p. avec 5 pl. lithographiées, dont une en couleur). Cette dissertation a été résumée par Didron dans les *Annales archéologiques* (t. 1, 1844, p. 152-167), et complétée plus tard, dans ces mêmes *Annales* (t. XXV, 1865, p. 288-296) par un article de Julien Durand.

L'étoffe de la dalmatique est une soie très épaisse, d'un bleu profond, sombre et luisant, semée de rinceaux d'or et de croix d'or et d'argent. Deux grands sujets occupent le devant et le dos, deux sujets moindres occupent les épaulières. Selon Didron, ces quatre sujets, quoique pris à des actions fort différentes de l'existence divine, semblent se rapporter à une pensée unique, la glorification du corps de Jésus-Christ.

Sur le dos de la dalmatique est représentée la Transfiguration, H Μεταμορφωσις, dit l'inscription brodée. On y distingue trois scènes, dont l'une précède et l'autre suit la Transfiguration : dans un repli de terrain, Jésus arrive sur le Thabor avec les trois apôtres; de l'autre côté, il redescend, vêtu d'une robe rouge et d'un manteau d'or. Au centre, il se transfigure, et ses vêtements sont d'argent, sauf une large bande d'or que conserve le manteau. Il est drapé à la romaine et tient un rouleau de la main gauche. Il est enveloppé dans une gloire d'or du centre de laquelle partent six faisceaux de rayons, chacun composé de deux lignes de soie rouge; quatre d'entre eux aboutissent à Moïse et à Élie, puis aux deux groupes qui montent au Thabor et en descendent. Moïse et saint Jean sont vêtus d'argent comme le Christ; les plis des vêtements sont indiqués par des fils de soie verte, rouge ou bleue mêlée à l'argent et à l'or.

Sur l'épaulière droite, Jésus donne aux apôtres la communion sous l'espèce du pain, observant l'usage oriental, selon lequel le fidèle prend l'hostie des mains du prêtre. L'hostie a la forme d'un pain d'or, signé d'une croix rouge. L'inscription porte : Λαβετε φαγετε. Sur l'épaulière gauche, Jésus donne la communion sous l'espèce du vin; il présente à saint Pierre un calice d'or à deux anses. L'inscription porte : Εξ αυτου πιετε παντες.

Sur le devant de la dalmatique, Jésus paraît dans le triomphe céleste. Jusque-là, dans les trois précédentes compositions, il figurait l'Homme-Dieu, et le signe en était la barbe, qui a disparu ici : la figure est redevenue ce type jeune et immuable emprunté par l'art chrétien primitif à l'art grec. C'est le Jugement dernier. Jésus, assis sur le globe du monde, les pieds posés sur des cercles de feu, ailés et ocellés, la main droite étendue et bénissante, tient de la gauche le volume de l'Évangile, ouvert à ce passage de saint Matthieu que l'on traduit : Venez, les bénis de mon père. Son nimbe est d'or, croisé d'argent; il se détache sur une gloire d'or, au sommet de laquelle on lit : $\overline{IC}$ $\overline{XC}$, et, en dessous. H Αναστασις και η ζωη.

Aux quatre pôles de la gloire du Christ sont les attributs des évangélistes, en argent. Cette gloire elle-même n'est que le centre d'une autre gloire plus considérable, qui contient les chœurs des anges et les ordres des saints. A la droite du Christ est la Vierge, vêtue d'argent; à la gauche, saint Jean-Baptiste, dans le type byzantin bien connu. Il serait trop long de décrire individuellement tous les groupes harmonieusement agencés qui peuplent le ciel, au bas duquel on voit le paradis, semé de plantes et de fleurs (en soie verte, rouge et turquoise récemment reprisée par des mains grossières). Abraham y est assis, à droite, tenant sur ses genoux l'âme de Lazare; des enfants marchent et jouent près de lui.

Telle est cette œuvre magnifique, ce *Te Deum* en l'honneur du Christ, en même

temps un des plus anciens monuments de ce genre, et le plus achevé, une fleur de byzantinisme. On a généralement renoncé à en reculer l'époque jusqu'à Charlemagne, et on adopte volontiers le XIIe siècle. La dalmatique n'a malheureusement pas encore été examinée par quelqu'un dont la compétence en matière textile fût éprouvée; jusqu'à ce qu'elle le soit, on s'en rapportera un peu arbitrairement au caractère des inscriptions et des figures. Cette question de date est fort délicate pour des monuments byzantins, sur lesquels on a peu de renseignements précis. Si l'on s'en tenait seulement au caractère des figures, et si l'on songeait à cette renaissance du IXe siècle, qui a ravivé l'art byzantin par des souvenirs romains, on hésiterait davantage encore.

L'attrait le plus vif de l'Exposition était évidemment la collection de dentelles anciennes, qui comptait des merveilles. Peu d'échantillons de dentelle française ou flamande; partout Venise, dont on ne se lassait point. Il y avait là des bijoux en point à la rose, avec des reliefs de menues fleurs picotées, des branchages d'une ténuité prodigieuse. Le marquis Chigi, la comtesse Hirschel, M. Baraffel exposaient de superbes exemplaires de ce point à la rose; M. Guggenheim, de Venise, avait un rond en point de guipure à petites roses dont on ne peut imaginer l'exquise finesse; Mme Guggenheim, un col et une manchette du même style, aussi extraordinaires; Mme Ristori, de Florence, un mouchoir dont la bordure à petites roses et feuillages minuscules devait exciter des passions. La maison Bonaparte possède un échantillon de point d'Argentan d'une rareté extrême, dérivation du point de Burano, plus fantaisiste, plus libre que le classique point de Venise. Le duc de Forlea exposait des dentelles au fuseau et à l'aiguille, et M. Le Lieure, des dentelles de point à réseau polychrome, en soie, or et argent, qui remontent au XVe siècle. Enfin la fabrique vénitienne de Jesurum avait des échantillons fort beaux de point ancien, et des copies satisfaisantes d'œuvres des XVIe et XVIIe siècles.

L'art de la dentelle commence à renaître en Italie, et les ouvrières de Milan savent parfois imiter, avec une fidélité scrupuleuse, les modèles anciens, de Venise ou de Flandre; à Burano, on fait aussi de louables efforts; mais retrouvera-t-on jamais cette précision incomparable de la main-d'œuvre, cette patience de l'aiguille, et cette délicatesse idéale du fil?

II

Le 12 mai dernier s'inaugurait solennellement la nouvelle façade de Santa-Maria del Fiore, la cathédrale de Florence. C'était une fête nationale où l'on n'avait rien épargné, jeux, tournois, cortège historique; et la coïncidence du centenaire de Donatello, célébré par une exposition de ses œuvres[1], ajoutait à la joie des Florentins. Que de temps il avait fallu, et que d'essais infructueux, pour aboutir à ce triomphe! J'ai sous les yeux une bonne petite brochure de M. Zenuti, plus pratique que l'énorme monographie de l'architecte Del Moro; elle va nous donner l'histoire de ces tentatives, et des plans que l'on conserve au petit musée sis derrière la cathédrale, l'Opera del Duomo.

Ce fut sur l'emplacement de l'ancien temple de Santa-Reparata qu'Arnolfo del Cambio, en 1296 ou 1298, jeta les fondements de la cathédrale de Florence. Les travaux, interrompus par sa mort en 1310, furent repris en 1334 sous la direction

1. La *Chronique* du 2 juillet a dit l'essentiel sur l'intéressante exposition du Bargello; il serait inutile d'insister.

de Giotto, qui, tout en élevant le campanile, commençait aussi le revêtement de marbre dont les parois de l'édifice sont entièrement fleuries. Andrea Pisano lui succède, de 1337 à 1345; puis viennent Taddeo Gaddi, Lapo Ghini, Francesco Talenti et Andrea Orcagna. Filippo Brunelleschi couronne le dôme de son énorme coupole, qu'il peut terminer avant de mourir, en 1446; enfin, sur les dessins de Brunelleschi, on achève en 1461 l'élégante lanterne; la boule de métal surmontée de la croix qui domine le tout est faite par Verrocchio et posée le 27 mai 1471 : l'église de Santa-Maria del Fiore était construite.

Mais il lui manquait une façade. On attribue, sans grand fondement, à Arnolfo même une première façade que l'on voit représentée dans une fresque du Giottino à l'orphelinat du Bigallo. Ce premier travail, avant d'avoir atteint en hauteur le tiers de l'église, fut démoli en 1334, pour être remplacé, à partir de 1357, par un ouvrage très riche, une décoration dans le goût des Cosmas, dont il subsiste encore quelques beaux fragments au musée du Dôme, entre autres une Vierge avec l'Enfant, qui devait être assise sur le tympan de la porte principale. Il y a, paraît-il, un dessin de cette façade, restée inachevée, dans une lunette du premier cloître de Saint-Marc.

En 1490, un concours est ouvert par l'Œuvre de la façade, et des modèles ou dessins sont apportés par les deux frères Benedetto et Giuliano da Majano, Francesco di Giorgio de Sienne, Giuliano da San-Gallo, Filippo Lippi, Vittorio Ghiberti, Simone del Pollajolo, Alessio Baldovinetti, Sandro Botticelli, Luca Signorelli, Clemente Del Tasso, Domenico Del Ghirlandajo, Verrocchio, etc., pour la plupart meilleurs peintres ou sculpteurs qu'architectes. Le jury, dont faisait partie Laurent le Magnifique, tarda tellement à donner son opinion, que tout fut oublié.

En 1515, à l'occasion de la venue du pape Léon X à Florence, Andrea del Sarto et Jacopo Sansovino construisirent une façade de bois peint, qui demeura quelque temps superposée au revêtement de marbre. Cette façade vécut jusqu'en 1587; un Benedetto Uguccioni, directeur de l'Œuvre, la fit abattre.

Nouveau concours en 1588 ; parmi les architectes qui se distinguèrent, on nomme Bernardo Buontalenti et Antonio Dosio; on a conservé le dessin de Jean Bologne. Comme précédemment, délais, incertitude, oubli.

Un an plus tard, c'est une toile que l'on substitue au marbre : Zuccheri, Passignano, Pagani et Naldini peignent, à l'occasion des noces de Ferdinand Ier Médicis avec Christine de Lorraine, une façade qui s'en va par un jour de tempête.

Baccio del Bianco fut désigné comme architecte dans le concours de 1633, et son dessin eut le sort des précédents.

Le 20 juin 1661, Côme III épouse la princesse Louise de Bourbon : nouvelle occasion pour une façade à perspective, peinte sur toile, et appliquée au mur.

En 1689, Ferdinand, fils de Côme, épouse la princesse Violante Béatrice de Bavière ; cette fois, on élève un mur adossé à l'édifice, et divers artistes bolonais y peignent une façade d'ordre corinthien, dont les traces subsisteront jusqu'en 1870.

Il était fort naturel que dans ces derniers projets on ne tînt nul compte du style de l'église; ce fut en 1822 seulement que l'on songea, pour la première fois, à donner à Santa-Maria del Fiore une façade ogivale. Un premier dessin, d'un certain Silvestri, est fort misérable; un autre, de l'architecte Matas, exposé en 1842, causa, sans doute par la nouveauté de la chose, un vif enthousiasme. Il

parut trop simple à un jeune ingénieur suisse, Georges Müller, qui démontra pertinemment qu'il fallait harmoniser la façade avec le campanile; vite, il se mit à l'œuvre, et donna un plan superbe : malheureusement, il se trouva, on ne sait comment, que sa façade ressemblait, ligne par ligne, à celle d'Orvieto. Le pauvre Müller mourut, et Matas reprit espoir; il provoqua un nouveau concours, et, le 22 avril 1860, le roi Victor-Emmanuel posait la première pierre de l'œuvre à édifier. La commission du concours rejeta tous les projets.

On recommença en 1864, et l'architecte De Fabris fut élu provisoirement. La question était de savoir si la façade devait être *tricuspidale*, c'est-à-dire terminée par trois tympans aigus, comme celles d'Orvieto et de Sienne, ou *basilicale*, comme celle de San-Miniato. On batailla longtemps; un Danois, Petersen, proposait une façade *basilicale* de goût satisfaisant; enfin, dans un troisième concours, en mars 1867, De Fabris l'emporta encore, et, nanti de près d'un million de francs, commença sa façade en 1876.

On peut juger d'un coup d'œil l'œuvre terminée. Les partisans du système *tricuspidal*, qui croyaient avoir triomphé, ont été fort désappointés : la façade est *basilicale*. C'ést que, au cours des travaux, De Fabris étant mort en 1883, son élève Del Moro l'ayant remplacé, la question du couronnement de la façade s'agita de nouveau dans la presse, et la commission crut se tirer d'affaire sagement en prenant le public pour juge. On découvrit la façade, en la couronnant d'un côté à la mode *tricuspidale*, de l'autre à la mode *basilicale*. Cette épreuve singulière dura huit jours.

Le sentiment public se prononça nettement pour la forme de basilique, malgré les vives protestations de l'architecte Del Moro. J'ai eu le plaisir de voir récemment M. Del Moro, et de lui entendre exposer ses raisons, qui m'ont paru bonnes : il était tout naturel en effet de répondre aux tympans des portes par des tympans de couronnement. La massive corniche qui termine la ligne de faîte *basilicale* est fort bien à sa place au sommet du campanile, qui a 81 mètres; placée sur la façade, elle lui donne l'air petit. Les quatre grandes travées verticales, percées de fenêtres gothiques, qui séparent les trois nefs, auraient besoin de clochetons pour bien finir; enfin, pourquoi les deux nefs latérales se terminent-elles par cette ligne horizontale pénible à l'œil, lorsqu'il était si facile d'appuyer deux rampants à la nef centrale? Tout justement, M. Del Moro vient de publier, dans le premier fascicule de sa monographie, une très ancienne miniature découverte par lui, donnant la façade présumée d'Arnolfo; c'est absolument la façade de San-Miniato, et les nefs latérales sont terminées par des rampants.

Il faut bien dire quelques mots de l'idée fondamentale qui a présidé à la décoration, puisqu'on y attache tant d'importance en Italie. Le professeur Augusto Contí, sur l'invitation de l'architecte, a réglé cette décoration figurative, en la subordonnant au titre de l'église; en voici le sujet : l'Ancien et le Nouveau Testament, l'Église, la Civilisation chrétienne, les Lettres, les Beaux-Arts, les Sciences, l'Italie et particulièrement Florence, rendent hommage à Marie Vierge, mère du Christ et Rédemptrice du monde Aussi la façade est-elle coupée par une ligne de grandes niches très ornées renfermant les douze apôtres, au milieu desquels, dans un tabernacle plus vaste et plus riche, est assise la Madone, qui tient d'une main le sceptre de Reine, et de l'autre l'Enfant Jésus. La glorification de la Vierge se continue, dans le fronton de la porte principale, par le grand bas-relief de Passaglia,

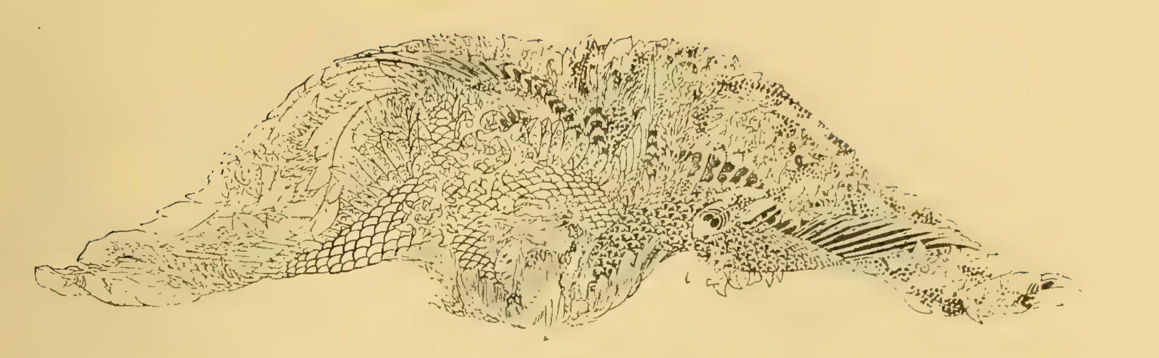
représentant Marie assise parmi les Séraphins, entourée des chefs de la République florentine, de papes et de grands hommes. Il serait fastidieux de dénommer les saints et saintes, les prophètes, les papes et les moines dont les statues et les médaillons ont été prodigués partout, d'énumérer les colonnes cannelées, incrustées, feuillagées, qui encadrent les portes, les fenêtres et les niches, le travail des rosaces, l'agencement des marbres de couleur, où la teinte sombre est un peu dominante. C'est d'un art qu'il ne faut pas regarder de trop près ; quand le temps y aura mis sa patine, peut-être sera-ce comme tant d'autres choses, qui plaisent à distance.

Il ne manque plus à l'édifice, pour être complet, qu'un bout de corniche au tambour de la coupole, et des portes de bronze. M. Del Moro prépare la corniche; quant aux portes, elles sont mises au concours J'ai vu dans le cloître de Santa-Croce, les dessins et les maquettes des artistes. Peut-on vraiment les appeler artistes? et osera-t-on faire un choix parmi ces parodies déplorables des portes de Ghiberti?

Tout compte fait, on ne saurait que louer le zèle, les dépenses, les sacrifices de l'Italie pour aboutir à une œuvre glorieuse; et ce n'est pas la faute des souscripteurs si cette façade solennelle échappe aux grands éloges comme aux vives critiques. Elle paraît mesquine, à quelque distance, placée entre le long fuseau délicat du campanile, qui la rapetisse, et l'énorme coupole, qui l'écrase. Mais l'effet décoratif en est satisfaisant, si on ne lui demande que l'harmonie de couleurs et la bonne tenue d'ensemble, en regard des parois marquetées de l'édifice; car il est impossible de rêver un plus gigantesque exemplaire de mosaïque florentine, une plus prodigieuse surface de placage! L'ornementation, si on l'examine par le menu, est médiocre, telle d'ailleurs qu'on pouvait l'attendre d'une école de sculpture où le sujet est sacrifié au métier. Ainsi, convenance dans l'ensemble, goût fâcheux dans le détail Il eût fallu simplifier et grandir les proportions, songer à San-Miniato si l'on s'éloignait d'Orvieto et de Sienne. Il eût fallu surtout être plus original, et ne pas croire une œuvre définitive, parce qu'elle asseyait sur les portes d'Orvieto les fenêtres et le couronnement du Campanile.

Enfin, une réflexion vient tout naturellement à l'esprit, en voyant cette façade de Santa-Maria del Fiore qui a attendu cinq cents ans pour être construite, celle de Santa-Croce, qui eût mieux fait d'attendre cent ans encore, celle de la cathédrale de Milan qu'on va transformer à la gothique, et tant d'autres malheureuses façades qui n'ont jamais existé qu'en projet : comment se fait-il que les Italiens aient de tout temps commis ce non-sens architectural, de séparer la façade de l'édifice, de la réserver comme un achèvement, un décor accessoire? Nous avons toujours eu en France cette idée singulière que la façade et le bâtiment ne font qu'un; imaginez les cathédrales de Reims ou de Chartres sans façade, attendant jusqu'à nos jours cet utile ornement! Mais tout s'y tient de façon étroite, indissoluble, et les membres de ces corps admirables ont grandi simultanément; il est bizarre qu'on sente différemment au delà des Alpes La seconde moitié du XIX[e] siècle italien sera l'époque des façades : après Florence viendra Milan; déjà Bologne commence à s'émouvoir; et c'est vraiment dommage pour Rome que la façade de Saint-Pierre ait un tel poids, il serait si beau de la refaire!

ANDRÉ PÉRATÉ.



BIBLIOGRAPHIE

The pictorial Arts of Japan, par le docteur William Anderson [1]. — **Descriptive and historical Catalogue of a collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum**, par le même [2].



M. le professeur Anderson vient de terminer la publication du grand ouvrage qu'il avait promis depuis plusieurs années aux japonisants des deux mondes. En même temps que nous poursuivions nous-mêmes en France l'achèvement d'un travail de longue haleine sur l'histoire des Arts au Japon [3], M. William Anderson s'occupait de son côté, en Angleterre, de grouper et de compléter les renseignements qu'il avait recueillis sur l'histoire de la peinture japonaise, pendant son séjour au Japon, comme professeur à l'Université médicale de Tokio.

Il n'est pas inutile de remarquer, en passant, que ces deux publications entreprises presque simultanément en anglais et en français, et mises au jour à des intervalles assez rapprochés, ont été faites sur des matériaux entièrement différents: elles sont nées, chacune de son côté, de sources d'informations n'ayant aucun point de contact; nous dirons plus : elles se sont ignorées l'une l'autre. Ceci explique que, après avoir édité notre travail personnel, nous ayons attendu avec une vive curiosité celui du docteur Anderson. Nous n'ignorions pas, en effet, que

1. *The pictorial Arts of Japan*, by William Anderson. London, Sampson Low, Marston, Searle and Cº, 1887, en IV parties in-folio, avec de nombreuses illustrations dans le texte et hors texte.

2. *Descriptive and historical Catalogue of a collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum*, by William Anderson. London, Longmans and Cº, 1886, vol. in-8º, orné de gravures dans le texte et de fac-similés.

3. *L'Art japonais*, par M. Louis Gonse. Paris, Quantin, 1883, 2 vol. gr. in-4º, et chez le même éditeur, une nouvelle édition revue et corrigée, en 1 vol. in-8º, 1886.

l'éminent érudit travaillait indirectement à la consolidation ou à l'ébranlement de notre propre édifice. Nous avons eu la satisfaction véritablement profonde de constater que dans ses lignes principales, et même dans la majeure partie de ses détails secondaires, cette nouvelle histoire de l'Art japonais confirmait celle que nous avions écrite.

Grâce à l'appui mutuel et décisif que s'apportent ces deux ouvrages, grâce aussi aux actives et rigoureuses recherches poursuivies au Japon par un Américain, M. Fenollosa [1], on peut affirmer que l'histoire de l'Art japonais, fixée en ses points essentiels, est désormais établie sur des bases inattaquables. Après être restée si longtemps obscure et presque inconnue des Européens, il se trouve tout d'un coup qu'elle est mieux et plus sûrement explorée que bien des périodes de l'histoire des arts en Europe.

L'histoire de la peinture japonaise, — pour ne parler que de la plus importante des manifestations artistiques, de celle qui embrasse naturellement la connaissance de toutes les autres, — appartient désormais aux faits acquis. C'est là assurément une conquête qui fait honneur à la critique moderne. Il serait à souhaiter que les mêmes efforts d'investigation fussent dirigés vers l'Inde et vers la Chine. Il est indispensable pour l'histoire de l'humanité que nous pénétrions peu à peu la mystérieuse genèse du génie asiatique et que nous arrivions, par approches successives, à la solution de l'un des plus grands problèmes de l'histoire des arts : les origines de la civilisation bouddhique.

Le séjour de huit ans que le docteur Anderson fit au Japon a été mis à profit par lui avec une ardeur et une sagacité remarquables. C'est à cette époque qu'il forma la belle et vaste collection de peintures japonaises et de livres illustrés qui appartient aujourd'hui au British Museum et dont on nous promet l'exposition prochaine. Cette collection forme la base des deux publications qui viennent de paraître. La première, *The pictorial Arts of Japan*, est une œuvre de vulgarisation ; la seconde, *Catalogue of japanese and chinese Paintings in the British Museum*, est une description chronologique et analytique des peintures conservées au Musée Britannique : le premier de ces ouvrages s'adresse aux amateurs de livres de luxe, au grand public qui cherche un aperçu d'ensemble et de belles images; le second, travail véritablement scientifique, a été rédigé pour les gens spéciaux, pour ceux qui veulent étudier à fond, dans son développement historique et sous ses faces les plus diverses, l'histoire de la peinture au Japon. C'est ce dernier qui nous touche le plus et qui, à nos yeux, mérite le plus d'éloges au docteur Anderson. Il

1. M. Fenollosa occupe depuis plusieurs années une haute situation à l'Université de Tokio; reçu membre de l'Académie de Kano, voué par ses goûts personnels à l'étude des questions artistiques et spécialement à celle de la peinture japonaise, il s'est fait, au Japon, une situation exceptionnelle en matière d'art; sa compétence est incontestée. Il vient d'être chargé par le gouvernement du pays de constituer les bases d'un programme pour l'enseignement du dessin et pour la création de musées publics. Envoyé en mission en Europe, dans le but d'examiner l'organisation de nos écoles, de nos musées, de nos bibliothèques, il n'a pas négligé cette occasion de visiter avec le soin le plus attentif les précieuses collections d'objets d'art japonais existant aujourd'hui en France et en Amérique, en Angleterre et en Allemagne. Sa venue à Paris a été pour nous d'un intérêt considérable; elle nous a apporté un appoint de connaissances décisives, qui nous ont permis de contrôler les données acquises et d'éclaircir bien des points restés obscurs, surtout pour la période si importante des origines de l'art au Japon, depuis le IVe siècle jusqu'au XIIIe.

contient, dans tous leurs détails, la somme des recherches personnelles à l'auteur Nous en dirons quelques mots tout à l'heure.

Les « Pictorial Arts of Japan » s'offrent à nos yeux comme un ouvrage où les



ANCIEN MASQUE DE THÉATRE EN BOIS SCULPTÉ.

(Collection de M. le docteur Anderson.)

reproductions de toutes sortes jouent un rôle prépondérant. L'auteur a divisé son travail en quatre parties d'égale dimension. Le premier volume est consacré à un coup d'œil général sur l'histoire des différents arts à leur première période, depuis la fin du ve siècle jusqu'à la seconde moitié du ixe, et à un aperçu chronologique

de la peinture japonaise, depuis la fin du IXe siècle jusqu'à Kôrin, c'est-à-dire jusqu'au commencement du XVIIIe.

Cette première partie nous offre des considérations d'un haut intérêt, notamment en ce qui concerne l'ancienne école de sculpture de Nara, jusqu'alors si peu connue, et de précieuses reproductions en chromolithographie et en héliogravure, procédé Dujardin. Nous citerons le portrait en bois sculpté de Shotokou Daïshi, enfant (VIIe siècle); les deux colossales figures de gardiens du ciel, au temple de Todaïji, à Nara, attribuées au ciseau d'Anami Kouakeï (XIe siècle); un grand kakémono représentant Tchung-li-Kouan, l'un des huit Immortels, chef-d'œuvre de Motonobou (collection Anderson au British Museum, XVe siècle), et le curieux fac-similé d'une gravure japonaise d'après la célèbre peinture de Tao-tzeu, le plus grand artiste chinois du VIIIe siècle, représentant les *Huit événements de la mort de Sakya-Mouni* et conservée dans le temple de Mandjioudji, à Kioto.

La seconde partie embrasse tout le développement de l'art japonais, pendant ce brillant XVIIIe siècle qui a été l'époque des élégances et des raffinements suprêmes : l'école naturaliste de Kioto (école Shijo), l'épanouissement de l'école vulgaire préparant la venue de Hokousaï, les progrès de l'art industriel (laques, broderies, céramique, ciselure des métaux, xylographie), et la décadence du XIXe siècle; elle contient enfin un chapitre sur l'origine et l'influence, au point de vue de l'art, de la cérémonie du « Tshianoyou » ou cérémonie du thé, et des détails techniques intéressants sur les procédés de la peinture. Il convient de signaler parmi les reproductions : une série d'anciens masques de théâtre (XIe siècle), conservés dans le temple de Todaïji, à Nara; un paysage du vieux maître Shiouboun, dont les œuvres sont si rares (collection Anderson, au British Museum); un portrait du fameux prêtre bouddhiste Youima-Kôji, par Shiougetsou (XVe siècle), de la même collection, gravé en couleurs; et un admirable paravent à six feuilles décoré de scènes familières dans un grand paysage. Cette œuvre magistrale, la plus précieuse assurément que possède le British Museum, est attribuée par le docteur Anderson à Kano Yasounobou (XVIIe siècle); nous la croyons beaucoup plus ancienne et nous serions tenté d'y voir, pour notre part, un chef-d'œuvre sans prix du grand Motonobou lui-même. Dans tous les cas, s'il fallait y voir une production du XVIIe siècle, c'est à Sanrakou et non à Yasounobou, frère de Tanyu, que nous en ferions honneur. La reproduction en héliogravure est d'une perfection accomplie.

La troisième et la quatrième parties sont consacrées à la technique des arts industriels et à l'analyse des caractères spéciaux à l'art du Nippon. L'ouvrage se termine par deux notices sur l'art coréen et sur l'art chinois dans leurs rapports avec l'art japonais. De belles reproductions, d'après des peintures de Sosen, d'Okio, de Hokousaï et de différents maîtres de l'école Shijo, sont à remarquer. L'auteur a donné d'intéressants développements au chapitre de l'illustration des livres par la gravure en noir et en couleurs; sa bibliothèque japonaise lui a fourni de nombreux renseignements inédits.

Mais, comme nous l'avons dit plus haut, le *Catalogue descriptif des peintures japonaises et chinoises* est un travail d'une portée plus scientifique. M. Anderson y prend texte de la vaste collection de kakémonos, de rouleaux, d'albums peints, de livres imprimés ornés de gravures, qu'il a formée pour le British Museum, et présente au lecteur un tableau, complet jusqu'en ses plus petits détails, des diverses écoles de peinture du Japon. Chaque artiste, depuis les plus célèbres jusqu'aux



PIVOINES, KAKEMONO DE KÔRIN.

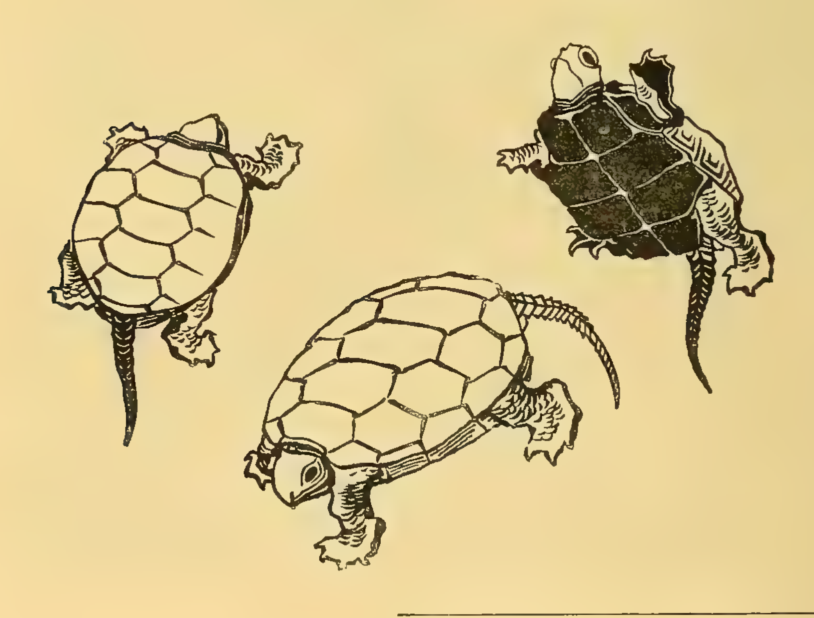
(Collection de M. Ernest Hart.)

plus infimes, est étudié dans son temps et dans l'école qui l'a produit. C'est à la fois un catalogue des œuvres, un répertoire des noms et des signatures, un dictionnaire biographique des artistes, une monographie des écoles. On pourra relever, sans doute, bien des erreurs secondaires, c'est inévitable, dans le volumineux travail du docteur Anderson; on ne sera ni plus complet ni plus minutieux. Nous en aurons fait comprendre l'étendue lorsque nous aurons dit qu'on n'y trouve pas moins de 2,400 noms de peintres, dont l'auteur a fait l'objet d'une notice spéciale proportionnée à leur importance. A l'index alphabétique sont joints les fac-similés de plus de 1,700 signatures et d'un certain nombre de marques.

Parmi les chapitres les plus nouveaux, nous noterons celui qui est relatif à la peinture chinoise. L'auteur y a groupé quelques renseignements historiques sur l'art chinois, d'autant plus intéressants qu'on les chercherait vainement ailleurs.

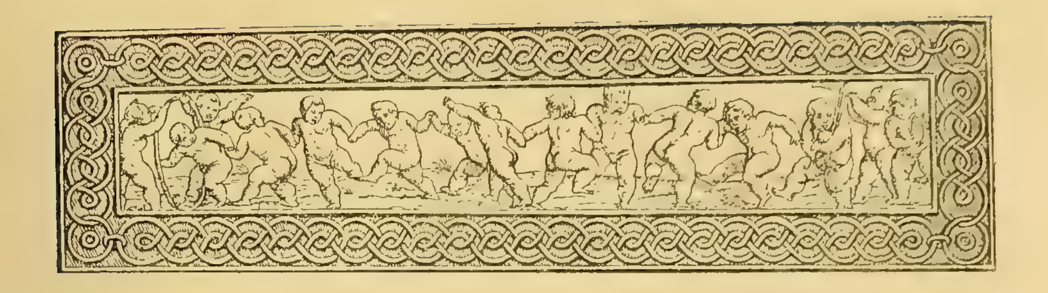
M. Anderson a également apporté à la biographie de Hokousaï et surtout au catalogue de ses œuvres, que nous avions publié dans notre *Art japonais*, d'importantes et précieuses additions. Tout ce qui a trait aux artistes de l'école populaire et à leurs séduisantes productions a été de sa part l'objet de recherches toutes particulières. M. Anderson aura rendu d'inappréciables services aux collectionneurs de livres japonais en publiant une liste à peu près complète de l'œuvre gravé (livres et albums illustrés) des principaux maîtres de cette école, depuis Moronobou, dont il a réellement été le premier à mettre en lumière le génie audacieux et original, jusqu'à Shiounshio; depuis Harounobou, Kiyonaga et les Torii, jusqu'aux disciples de Hokousaï et aux producteurs maniérés de l'école d'Outagava.

LOUIS GONSE.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



LES

PRÉRAPHAÉLITES ANGLAIS

(PREMIER ARTICLE.)



LE mouvement « préraphaélite », qui a commencé vers 1850 en Angleterre et y a exercé une si profonde influence sur l'art, la poésie et le goût, est encore assez peu connu parmi nous. La faute en est d'abord à la dispersion des œuvres de cette école : quelques-unes, comme la *Veille de la Saint-Barthélemy* et le *Garde de la Tour*, de Millais, comme la *Lumière du monde* et l'*Ombre de la Mort* de Holman Hunt, ont produit, lorsqu'elles ont été exposées pour la première fois, une très vive sensation; mais très peu d'entre elles ont été recueillies dans les galeries publiques, et les étrangers qui veulent les voir sont obligés d'aller les chercher dans des collections particulières. Cette recherche devient d'ailleurs de jour en jour plus difficile, à mesure qu'augmente la valeur marchande des peintures préraphaélites, et que les collections se dispersent, comme se dispersa, par exemple, il y a une année environ, la riche galerie de M. Graham. Il faut dire aussi que pendant longtemps on ignorait plus ou moins comment s'était formé et développé le mouvement, quelle part d'initiative revenait à chacun des membres de l'école, quelle cohésion existait entre eux : un certain nombre d'ouvrages publiés dans ces trois dernières années nous ont enfin livré, non des matériaux complets, mais quelques renseignements sur ces divers points. Tels sont entre autres les

« Recollections of D.-G. Rossetti », de M. Hall Caine (Elliot Stock), le « Dante-Gabriel Rossetti », de M. W. Sharp (Macmillan et C[ie]), l'intéressante préface que M. William-Michael Rossetti a écrite pour l'édition complète en 2 vol. des œuvres de son frère (Ellis et Scrutton), et surtout trois articles de M. Holman Hunt, dans la *Contemporary Review* d'avril à juin 1886, qui ont la saveur et le charme des souvenirs personnels. C'est d'après ces divers écrits, et en m'aidant des éclaircissements qu'a bien voulu me donner M. W.-M. Rossetti, que je vais essayer de retracer brièvement l'histoire de la « Préraphaélite Brotherhood », en me réservant d'en analyser les caractères dans un prochain article.

I

LA CONFRÉRIE PRÉRAPHAÉLITE.

C'est au début même de leur carrière que se rencontrèrent les trois fondateurs du Préraphaélitisme anglais : Dante-Gabriel Rossetti, Holman Hunt et Millais. Millais, le plus jeune des trois, était cependant le plus avancé dans la carrière, et l'un des meilleurs élèves de l'Académie. Holman Hunt, au contraire, contrarié dans sa vocation par un père qui redoutait pour lui les dangers de la profession artistique, alors peu estimée, venait seulement, après deux essais infructueux, d'être admis à profiter de l'enseignement officiel. Rossetti, élève de Madox Brown — à peine son aîné de deux ou trois années, — avait déjà composé quelques-uns de ses poèmes, entre autres sa *Damoiselle élue*, qui devait rester un de ses sujets préférés :

La Damoiselle élue se penchait en dehors,
Appuyée sur la barrière dorée du ciel;
Ses yeux étaient plus profonds que l'abîme
Des eaux apaisées le soir;
Elle avait trois lys à la main
Et sept étoiles dans les cheveux...

Ces trois jeunes gens étaient fort dissemblables de tempérament : « Je puis dire de moi-même, dit Holman Hunt, que j'étais un travailleur appliqué et même enthousiaste, poussé par la longue suite de mes difficultés antérieures et par l'opposition que j'avais rencontrée, et déterminé à trouver le droit chemin pour mon art. Rossetti, avec son esprit à la fois subtil et ardent, était essentiellement un « prosé-

lytiste », parfois à un degré presque absurde, mais possédé, autant dans sa poésie que dans sa peinture, d'un idéal de beauté de la qualité la plus intense. Millais se trouvait en un certain sens entre nous



ÉTUDE DE FEMME FELLAH, PRISE A MEMPHIS, PAR M. HOLMAN HUNT.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

deux, montrant la combinaison rare d'une capacité artistique extraordinaire avec une somme de vrai bon sens anglais. » Mais tout dissemblables qu'ils étaient — et la vie devait, dans la suite, faire éclater ces dissemblances — les trois jeunes gens se trouvèrent réunis par des idées et des aspirations communes.

Aucun des maîtres alors en vogue ne pouvait les satisfaire entièrement : Etty, le plus respecté de tous, « peignait des sujets classiques avec le goût d'un colleur de papier parisien »; Mulready dessinait sans hardiesse et sacrifiait tout à l'élégance; Maclise était trop souvent entraîné par son goût pour les « vulgarités mélodramatiques »; Leslie avait ses qualités gâtées par un style de miniaturiste; William Dyce, « le plus cultivé des peintres d'alors », avait interrompu sa carrière et l'avait reprise quand il était déjà trop tard pour son génie.

Ce sont là quelques-uns des jugements de Holman Hunt sur ceux auxquels il aurait pu demander de lui servir de maîtres. Rossetti, nous l'avons vu, s'était adressé à Madox Brown, presque son camarade. Ils se trouvaient donc en quelque sorte forcés de pourvoir par eux-mêmes à leur éducation, et bien placés pour découvrir un art indépendant. Holman Hunt fut mis sur la voie par un hasard : un jour, pendant qu'il copiait le « Violoniste aveugle », un ancien élève de Wilkie lui fit remarquer que le maître l'avait peint sans couleur morte, en achevant chaque morceau comme dans les fresques; son attention fut ainsi attirée, indirectement, sur la pureté de travail des quatre artistes : « Ce fut une révélation pour moi, dit-il, et je commençai à attribuer la pureté de leur travail à la discipline de manipulation à coup sûr que la fresque leur avait donnée et j'essayai de renoncer à la manière relâchée à laquelle j'avais été formé, et qui était universelle à cette époque, pour adopter ce procédé de peinture qui ne laissait aucune excuse à un faux trait. Je n'étais pas capable de réussir complètement, mais le goût d'un travail soigné, de formes et de nuances nettes (*clean*), augmenta en moi, et l'œuvre des quatre-centistes comme je le vis dans les Francia, les Garofalo, les Van Eyck et autres, me devint plus chère à mesure que je progressai dans l'essai de purifier mon style. » La lecture des *Peintres modernes*, de Ruskin, qu'il fit à la même époque, acheva de convaincre Holman Hunt de la nécessité de l'exactitude absolue du détail, à laquelle les plus grands maîtres s'étaient soumis, sans jamais permettre à leur pinceau « l'incertitude ni l'obscurité ». L'éminent esthéticien, en effet, avait trouvé et réuni des expressions précises et des exemples frappants pour formuler l'idéal encore vague qu'entrevoyait le jeune peintre : « Quand Salvator, disait-il, met sur son premier plan une chose de laquelle je ne puis dire si elle est du granit, de l'ardoise ou du tuf, je déclare qu'il n'y a là ni union harmonieuse, ni simplicité d'effet, mais seulement monstruosité pure. » Et à cet exemple d'obscurité, il opposait le *Bacchus et Ariane* du Titien, où l'on peut

reconnaître parmi les fleurs du tableau l'iris bleu commun, l'aquilegia et la capparis spinosa, et la *Pêche miraculeuse* de Raphaël, où le terrain est couvert de cette espèce de chou marin connu sous le nom de crambe maritime. — Ce n'est pas là du reste le seul point sur lequel l'artiste et l'esthéticien devaient se rencontrer.

Pendant que Holman Hunt se trouvait conduit, par l'intelligence d'un détail technique de son art, à l'étude des préraphaélites, Rossetti



PORTRAIT DE D.-G. ROSSETTI, PAR M. HOLMAN HUNT.

y arrivait par un autre chemin. Son père, on le sait, était un exilé napolitain, poète et critique, auteur de plusieurs ouvrages sur Dante et son temps, dont le plus connu, la *Béatrice de Dante* (publié en 1852), reprenait à un nouveau point de vue la thèse déjà ancienne de la non-réalité de Béatrice et des Dames célébrées par les poètes contemporains de la *Vita Nuova*. Dante-Gabriel avait été élevé dans le culte de cette superbe époque où l'âme humaine semblait apte à des sentiments plus profonds et plus riches, et dans celui de sa mystérieuse poésie, dont le sens enveloppé, les images empruntées à des visions plutôt qu'à des impressions réelles, les préoccupations trans-

cendantes, les habitudes de langage qui font disparaître toute démarcation entre l'amour profane et l'adoration mystique, nous échappent souvent. Et il s'était si bien assimilé ces poètes, qu'il put, dans la suite, traduire les pièces les plus obscures de Dante, de Guido Cavalcanti et de Guido Guinicelli. Quoi d'étonnant qu'il fût conduit des poètes de l'âme aux peintres de l'âme, des extases de la *Vita Nuova* à celle d'un Beato Angelico?

Placé entre Holman Hunt et Rossetti, Millais, plus qu'eux en possession de son talent, mais d'un esprit moins philosophique et plus facile, rempli du reste, comme eux, d'ardeur et de noble ambition, devait facilement accepter leurs enthousiasmes. Dès ce moment, du reste, il semble que Rossetti ait pris sur ses amis un ascendant considérable : d'apparence austère et taciturne, sa figure presque émaciée éclairée par un regard méditatif — « intérieur », dit un de ses biographes —, négligé dans sa toilette, il ne frappait ni ne séduisait à première vue. Mais sa conversation, spirituelle dans le meilleur sens du mot, riche en aperçus ingénieux et profonds, d'une suprême élégance et d'une politesse raffinée, lui gagnait en un instant toutes les sympathies.

Unis par leurs aspirations, les trois jeunes gens travaillaient ensemble, dans le même atelier, et ils abordèrent ensemble le public, en 1849 : Millais et Holman Hunt exposèrent à la Royal Academy, le premier son *Isabella* — dont le sujet était emprunté à Keats, un de leurs poètes favoris —, le second son *Rienzi;* Rossetti, qui se trouvait en retard, exposa chez un marchand son *Enfance de la Vierge*. Ces trois œuvres attirèrent tout de suite l'attention; mais les tendances communes qu'elles révélaient inspirèrent déjà à la critique une inquiétude qui devait bientôt se changer en hostilité.

Aux trois compagnons, s'était joint William-Michaël Rossetti, le frère de Dante-Gabriel, qui songea un moment à étudier la peinture, et y renonça pour se vouer tout entier à la poésie et à la critique. Jusqu'à ce jour, leur accord était demeuré tacite : ils jugèrent nécessaire de l'affirmer, et constituèrent la *Confrérie préraphaélite* (Préraphaelite Brotherhood), en prenant l'engagement de mettre au bas de leurs tableaux les lettres P. R. B., en signe de ralliement :

« Ce fut, dit Holman Hunt, par un petit esprit de paradoxe que nous convînmes que Raphaël, le prince des peintres, était l'inspirateur de l'art du jour; car nous savions bien à quel point la pratique des peintres contemporains diffère de celle du maître qu'ils invoquaient... Ni alors ni plus tard, nous n'avons nié qu'il n'y ait eu beaucoup d'art

sain et grand après l'époque de Raphaël; mais il nous semblait que l'art postérieur était si souvent entaché de corruption, que c'était seulement dans les œuvres plus anciennes que nous pouvions trouver la santé avec une méthode absolue. »

Constitué donc sur cette double base du retour aux procédés exacts et patients des quattrocentistes et à l'inspiration sérieuse des trécentistes, le petit groupe recruta trois nouveaux adhérents, le sculpteur Thomas Woolner, et les peintres F.-G. Stephens et James Collinson. Madox Brown avait refusé d'en faire partie, craignant que l'association ne tournât à la coterie; mais il sympathisait avec les efforts vaillants et désintéressés des sept jeunes gens, ainsi que d'autres artistes du dehors comme W.-H. Deverell, Charles Collins, Arthur Hughes. En revanche, la presse et le grand public commençaient à les plaisanter, et ce fut une véritable explosion de colère et de raillerie qui accueillit, en 1850, leurs trois nouvelles œuvres : les *Missionnaires chrétiens en Bretagne* de Holman Hunt, l'*Echoppe du charpentier* de Millais, et l'*Annonciation* de Rossetti — le seul des tableaux du maître, si je ne me trompe, qui se trouve maintenant à la National Gallery. W.-M. Rossetti essaya de défendre ses camarades dans une petite revue : *The Critic;* mais son article passa inaperçu au milieu du déchaînement général de la presse. Un journal alla jusqu'à demander que les toiles des P. R. B. fussent, contre l'usage, enlevées avant la fin de l'exposition, par respect pour le public. Et le public partageait ces sentiments : Holman Hunt raconte que, navré de l'injustice des critiques, pris de découragement et peut-être de doute, il allait souvent à l'exposition, de bonne heure, dans l'espoir que quelque visiteur matinal — de ceux qui viennent pour la peinture et non pour la foule — s'arrêterait devant ses « Missionnaires » en exprimant peut-être une opinion favorable. Mais non. Dès qu'on voyait les P. R. B., on s'écriait avec dédain : « Oh! c'est d'un de ces Préraphaélites! » et l'on se détournait sans regarder. Personne ne voulait admettre qu'il y eût, dans cet effort collectif de jeunes hommes dont on ne pouvait méconnaître le talent, autre chose qu'une soif malsaine de succès hâtif.

« Un de mes camarades d'étude un peu plus âgé que moi, raconte encore Holman Hunt, me dit un jour qu'il regrettait de me voir mêlé à un tel charlatanisme; qu'il comprenait parfaitement que notre but était d'attirer l'attention sur nous par notre extravagance, et que, quand nous serions arrivés à la notoriété (à laquelle nous devions arriver, étant assez forts pour cela), nous ferions des œuvres d'un vrai

mérite. Je lui répondis ironiquement qu'il avait deviné notre dessein et le priai de nous garder le secret. »

On comprend que, dans de telles conditions, la vente des tableaux était difficile ; pourtant quelques amateurs éclairés s'intéressèrent à la tentative des jeunes novateurs et leur firent quelques commandes. Ceux-ci, du moins pour la plupart, étaient obligés de suffire à leurs besoins ; la bravoure avec laquelle ils persévéraient dans leur voie n'était point sans leur causer de vives inquiétudes.

L'insuccès, du reste, ne les décourageait pas : rapprochés plus étroitement par les attaques auxquelles ils étaient en butte, ils songèrent à s'organiser pour la résistance et fondèrent un journal, *The Germ*, qui devait expliquer leurs idées et défendre leur cause. Au troisième numéro, la petite publication prit le titre de *Art and Poetry*, et après le quatrième, elle cessa de paraître. Malgré sa brève existence et l'extrême jeunesse de ses rédacteurs — les frères Rossetti avaient vingt et vingt et un ans —, elle a cependant sa signification : plusieurs des articles qui y furent insérés posaient très nettement les problèmes d'esthétique que la « Confrérie préraphaélite » essayait de résoudre. Ainsi fut, entre autres, une étude de F.-G. Stephens, sur le *But et la tendance de l'Art primitif en Italie :*

« L'objet que nous nous sommes proposé en écrivant sur l'art disait le jeune critique, c'est un effort pour encourager et stimuler une adhésion complète à la simplicité naturelle ; et aussi, comme moyen auxiliaire, de diriger l'attention sur les œuvres relativement peu nombreuses que l'art actuel produit dans cet esprit... On a dit qu'il y a, dans ce mouvement de l'école moderne, présomption, manque de déférence aux autorités établies, abandon des anciennes traditions du pays. A cela on peut répondre qu'il n'y a rien de plus humble que la prétention à l'observation des faits seulement, et que l'essai de les rendre dans leur vérité. » Outre cette sincérité absolue dans l'observation et dans l'exécution, F.-G. Stephens insiste encore sur les qualités nécessaires à l'artiste qui veut entrer dans « l'ère nouvelle » : il doit être doué d'un large esprit de sacrifice, prêt à travailler « en humilité et vérité », décidé à ne rien céder à la dégradation du goût régnant, et surtout pur de cœur, libre de toute sensualité intellectuelle.

Je me réserve d'insister plus tard sur ce dernier point ; mais, si cette recommandation devait étonner, je rappellerai que le mouvement préraphaélite correspondait au réveil religieux d'Oxford. La tendance religieuse indiquée déjà dans l'article de F.-G. Stephens, s'accentue

encore dans un *Dialogue sur l'art*, de M. Orchard, que publia le dernier numéro de *Art and Poetry*. Les quatre personnages qui discutent dans ce curieux morceau, Kalon, Sophon, Kosmon et Christian,



ÉTUDE POUR « BÉATRICE MORTE », PAR D.-G. ROSSETTI.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

représentent, comme leurs noms l'indiquent, les divers points de vue auxquels se placent, pour juger les œuvres d'art, le pur artiste, le philosophe, le savant et le chrétien. Mais c'est évidemment au dernier que l'auteur donne raison, et il s'écrie avec lui sur un ton un peu apocalyptique :

« Quoi ! Est-ce que l'artiste doit dépenser des semaines et des mois, parfois des années, dans la réflexion et dans l'étude, formant et

perfectionnant quelque magnifique invention, dans le but seulement d'accélérer le pouls de l'homme ! Quoi ! peut-il, comme un jésuite, vivre dans la maison de son âme seulement pour découvrir ou saper ses fondements ! Comme Satan, doit-il rendre son ange de lumière au démon des ténèbres et employer contre Dieu la puissance que Dieu lui a donnée, faisant qu'Astarté et Moloch poussent ensemble des millions d'innocentes vies dans les étreintes du péché ? Et quant à vous, Kosmon, je juge l'intention comme je juge l'âme : l'une n'est pas plus la lumière de la pensée que l'autre n'est la lumière du corps ; et toutes deux, l'âme et l'intention, sont nécessaires pour une intelligence complète ; et l'intelligence du monde intellectuel — dont les beaux-arts sont les membres principaux — ne peut pas être davantage attendue que demandée. Je crois que la plupart des peintures dont vous parlez sont plutôt des peintures d'histoire naturelle de la partie animale de l'homme. Les Hollandais, certainement..., pour leurs couleurs et leurs subtilités d'exécution, ne seraient tolérés par aucun homme de goût. »

A ce moment déjà, les différences de tempérament qui devaient éclater dans la suite se faisaient jour dans les conversations des Préraphaélites. Millais, esprit plus positif que les autres, ne paraît pas avoir joué un rôle important dans ces discussions sur l'art où intervenaient aussi des amis du dehors, comme M. Orchard. Mais les diverses tendances qui se trouvaient en germes dans la « confrérie » et que nous avons vues à l'œuvre dans le *Dialogue sur l'art*, se trouvaient assez bien incarnées en Rossetti et Holman Hunt. Ce dernier, esprit réfléchi, sérieux, qui aimait à faire le tour des questions, travaillait à compléter son instruction première en lisant de nombreux ouvrages d'histoire et même de science. Rosetti ne s'intéressait guère à l'histoire que parce qu'elle touche à la poésie, et dédaignait la science : « Que m'importe, disait-il, si c'est la terre qui tourne autour du soleil ou le soleil autour de la terre ! » tandis qu'à son ami les études d'astronomie, de géologie et même de mathématiques semblaient « remplies de suggestions poétiques ». Holman Hunt, profondément anglais, protestant, religieux, cherchait inconsciemment à combiner ses enthousiasmes artistiques et ses autres aspirations ; Rossetti, presque Italien, catholique (d'esprit sinon de foi), était le vrai poète, le pur artiste — je dirais le *Kalon* de tout à l'heure si, d'un bout à l'autre de sa double carrière, il n'avait montré une préoccupation continuelle de la vie intérieure incompatible avec l'idée que nous nous faisons de l'homme épris avant tout des formes et de la beauté.

Ce ne furent cependant point ces différences qui amenèrent la rupture de la « confrérie », mais des considérations d'un autre ordre. La plupart des « frères », nous l'avons vu, étaient obligés de songer au lendemain, et les trois lettres mystiques suffisaient à mettre le public en fureur. Ils avaient tenu bon deux années, ils ne pouvaient prolonger la lutte : ils se résignèrent donc à renoncer à leur signe de ralliement, et la confrérie fut momentanément dissoute. Elle ne devait jamais se reconstituer.

La disparition du *Germ*, des P. R. B. et de la « confrérie » ne suffit pas tout d'abord à faire cesser la mauvaise chance qui poursuivait les jeunes artistes ni à apaiser les colères qu'ils avaient soulevées. Holman Hunt, surtout, se débattait au milieu de difficultés sans nombre. Les « Missionnaires chrétiens » ne se vendaient pas. On lui refusait un tableau commandé, et de la façon la plus désobligeante. Un éditeur, qui l'avait chargé d'illustrer une édition de Longfellow, retirait sa parole en voyant les trois premiers dessins. Le jeune artiste était sur le point de renoncer à cette carrière qu'il avait embrassée avec tant d'enthousiasme et de partir pour le Canada : « Non pas, dit-il, comme un homme disgracié du sort, mais comme un qui, pareil à bien d'autres meilleurs, n'a pas trouvé le monde prêt à subir son action. » Je ne puis m'empêcher de le laisser raconter lui-même comment la générosité de Millais l'empêcha d'exécuter sa résolution.

« ... Millais ne voulut pas entendre parler de mon projet; il était sûr que je devais réussir, et me dit qu'il avait 500 livres et que j'en pouvais disposer selon mes besoins. « Que penseraient de moi votre « père et votre mère? » lui répondis-je. Et quand il me rappela que je devais venir chez lui le lendemain dans la matinée, je lui dis : « Surtout, gardez-vous de dire un mot de notre conservation à qui « que ce soit » ; mais le jour suivant dès que le domestique m'eut ouvert la porte, le bon couple se précipita au-devant de moi : « Est-ce Hunt?... « Entrez donc !... Jack nous a raconté son projet et il a toute notre « approbation ! » Je m'étais promis de ne pas céder, mais c'était impossible devant tant de bonté. »

Le seul appui que les Préraphaélites avaient reçu jusqu'à ce moment de la grande presse, était un article de William-Michaël Rossetti que le *Spectator* avait consenti à publier. Un secours inespéré vint leur rendre courage. En 1851, Holman Hunt avait exposé une scène des *Deux gentilshommes de Vérone*, et le critique du *Times* l'avait accusé d'erreurs dans la perspective et de mauvais dessin : M. John

Ruskin prit la défense de l'artiste dans une lettre chaleureuse à laquelle l'agresseur ne sut ou n'osa rien répondre.

Ce n'est pas la seule fois que M. John Ruskin soit intervenu en faveur des Préraphaélites, dont les théories esthétiques se rapprochent d'ailleurs beaucoup de celles qu'il a développées dans ses divers écrits, dont les œuvres semblent parfois la démonstration de certains passages des *Peintres modernes*. Toutefois — et c'est là une erreur qu'ont commise la plupart des écrivains français qui se sont occupés des beaux-arts en Angleterre, — il ne faut point considérer M. Ruskin comme l'initiateur du mouvement préraphaélite. La Renaissance du moyen âge en Angleterre a été un fait général, dont les livres de M. Ruskin et les peintures et les poèmes des Préraphaélites sont des manifestations parallèles et différentes, qui ont agi sur le goût public dans le même sens, mais non par les mêmes mobiles ni de la même façon.

L'intervention de l'éminent critique ne rallia pas du coup la sympathie du public aux Préraphaélites, et Holman Hunt raconte une anecdote qui montre bien à quel point ils étaient encore un objet de raillerie pour les badauds. Séjournant aux environs de Hastings, il faisait des études de marines. Un jour, les brouillards l'empêchant de travailler, il s'était mis à lire, quand il fut dérangé par un visiteur qui arrivait avec un grand chevalet et l'interpella par un : « Quelle belle matinée! » — Mais laissons-lui la parole : l'épisode est caractéristique, et le ton du conteur aussi :

« Je répondis un peu sèchement qu'elle n'était pas de mon goût. Mais le visiteur ne s'éloigna pas, et me demanda si je travaillais à l'huile ou à l'aquarelle. Je répondis que, quand le temps le permettait, je m'exerçais la main avec des couleurs à l'huile. Il continua à me parler, tellement que je commençai à trouver que ma réserve devenait impolie. Il me raconta que plusieurs artistes distingués avaient récemment travaillé dans le voisinage; Clint était parti la semaine dernière. Est-ce que je le connaissais? « Oui, je le connais de nom, » répondis-je. — Tom Danby avait aussi dessiné ici : « Le connaissez-vous? — Oui, j'ai le bonheur de posséder une de ses toiles dans ma petite collection de choix. » L'opinion qu'il avait de moi sembla croître à cette réponse, et il continua à me parler d'autres artistes célèbres, sans se laisser décourager par le désir que je montrais de continuer ma lecture. A la fin, pour ne pas avoir l'air d'un ours, je fis observer que les peintres actuels semblaient attacher une grande importance à l'étude d'après nature. « Oui, répliqua-t-il, à

l'exception des Préraphaélites. — Je me suis laissé dire au contraire qu'ils avaient pour principe de ne travailler que d'après nature. —



ÉTUDE DE TÊTE, PAR M. BURNE-JONES.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.

C'est une farce! Ils essayent de faire croire cela aux ignorants; mais en réalité, ils ne sortent pas de leurs ateliers. » A ces mots, je levai les yeux de mon livre : « Sans doute, fis-je, je ne sais pas ce qui en

est : comment le saurais-je? Pourtant, j'ai entendu affirmer si positivement que, malgré leurs défauts et leur impéritie ils s'efforcent d'arriver à la vérité en remontant à la source, que votre affirmation m'étonne. Puis-je vous demander si vous parlez par ouï-dire ou de votre propre expérience? » Et j'ajoutai encore : « Je croyais réellement que Millais et Hunt, ainsi que Collins, étaient l'été dernier dans le Surrey, et que c'est là qu'ils ont peint les *Huguenots*, *Ophélie* et le *Hireling Shepherd*, qui étaient cette année à l'Académie. — Il n'y a pas là un mot de vrai! s'écria-t-il. On vous a trompé! Je les connais comme moi-même! — Personnellement? demandai-je en le regardant bien en face. — Oui... Et ce sont tous de vrais charlatans. Vous ne savez pas comment ils font leurs paysages? Je vais vous le dire, je les ai vus faire. Quand ils veulent peindre un arbre, ils se procurent une feuille et un morceau d'écorce, et ils copient ces deux objets juqu'à ce que leur arbre soit achevée. Ils peignent un champ de la même manière, en répétant un unique brin d'herbe jusqu'à ce que tout l'espace soit couvert; c'est ce qu'ils appellent la nature. — Par Jupiter! m'écriai-je, je suis bien étonné d'apprendre qu'ils sont de si effrontés imposteurs! » Mon visiteur me souhaita de nouveau le bonjour, en me disant qu'il était heureux d'avoir eu l'occasion de me détromper; et se dirigeant vers un cottage sur une hauteur, où il peignait, il me cria encore : « Je vous en donne ma parole d'honneur! » — ... Je ne le revis jamais plus, sinon je serais devenu plus sage. »

Pourtant, au moment où Holman Hunt s'entendait traiter de la sorte, les *Huguenots* de Millais, dont parlait si étourdiment l'inconnu, avaient gagné la bataille et forcé enfin l'approbation de la presse. Mais, avec la lutte, finit aussi la vie commune des Préraphaélites, qui désormais se développeront chacun dans son sens particulier.

Millais, auquel revient, en somme, l'honneur d'avoir remporté la victoire décisive devant le public, ne devait pas tarder à abandonner les principes qu'il avait professés avec ses amis. Cette évolution a peut-être contribué à lui assurer la première place qu'il occupe aujourd'hui parmi les peintres de son pays; et pourtant, je l'avoue, les dernières œuvres que j'ai vues de lui m'ont fait regretter ses premières, même cette *Veillée de sainte Agnès* que M. Taine maltraite si fort et qui laisse pourtant un tel sentiment d'angoisse et de mystère.

Holman Hunt inclinait de plus en plus vers la peinture mystique : les deux sujets qu'il traita pour l'Exposition de 1854, la *Lumière du monde* et le *Réveil de la conscience*, traduisent d'une façon particuliè-

rement caractéristique cette préoccupation; le *Réveil*, surtout, qui eut le double honneur d'être placé à la cimaise et de provoquer une nouvelle lettre de Ruskin. — Il n'avait pas de plus haute ambition que d'illustrer le drame par excellence de la foi, la vie de Jésus; et, comme la signification morale qu'il entendait donner à ses tableaux ne détruisait pas en lui le goût de la recherche exacte, il résolut de partir pour la Palestine. A son retour, au bout de deux ans, il était célèbre et avait trouvé sa voie : nous examinerons son œuvre dans notre prochain article.

L'existence de D.-G. Rossetti présente des particularités plus singulières. A partir de son *Annonciation*, il renonça à exposer ses œuvres, sauf, en 1852, trois aquarelles à Liverpool, parmi lesquelles la première esquisse de son *Rêve de Dante*, le plus grand de ses tableaux à l'huile. Et dès cette époque, autant du moins que j'en puis juger par ses biographies, il paraît s'être retiré de parti pris dans un cercle de choix, sans chercher à s'imposer directement au public, sans demander à l'opinion la sanction de ses œuvres qu'un petit nombre d'amis connaissaient et qu'achetaient quelques admirateurs. Je ne crois pas qu'on trouverait dans l'histoire des arts un cas plus curieux que cette retraite d'un artiste tout jeune, célèbre avant l'âge, doué des facultés les plus exceptionnelles, et qui, pendant plus de trente ans, inconnu de la foule, exerça sur une partie considérable de l'élite intellectuelle de son pays une sorte d'occulte royauté. Autant ses débuts avaient été bruyants, autant sa carrière devint silencieuse, et sa vie s'écoula dans une intimité que la curiosité des critiques n'a presque aucune raison de troubler. C'est la réalisation du rêve de Pétrarque : la gloire presque assurée après la mort, et l'existence libre des fardeaux qu'elle impose; la célébrité discrète, c'est-à-dire auprès des frères d'élection dont on éprouve directement la sympathie intellectuelle, la caresse douce de ces admirations délicates et qui vous sont chères, loin du bruit fastidieux des applaudissements vulgaires. Une douleur brutale vint pourtant troubler cette existence : après deux ans de mariage, Rossetti perdit la femme qu'il adorait, cette gracieuse Élisabeth Siddal, peintre elle-même, dont il a célébré l'amour dans son beau recueil de la *Maison de vie*, dont on retrouve les traits dans plusieurs de ses œuvres, et qu'il a décrite dans ce beau poème vague comme un souvenir, le *Portrait*.

« Voici son portrait, telle qu'elle fut : — Il semble chose aussi émerveillante à voir — que si mon image restait dans la glace — après que je me suis éloigné. — Je regarde jusqu'à ce qu'elle paraisse

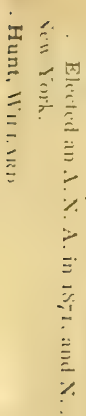
remuer, — jusqu'à ce que mes yeux affirment presque — que maintenant, oui, maintenant, les douces lèvres s'entr'ouvrent pour exhaler les mots qui viennent de son cœur si doux. — Et à présent, la terre la recouvre. »

C'est de cette époque que datent quelques-unes de ses plus belles œuvres : la *Beata Beatrix*, la *Sibylla Palmifera*, *Thonna Vanna*, *Venus Verticordia*, *Lady Silith*, *The Beloved*, exécutées à l'abri de toute préoccupation de succès ou de lucre, sans que l'artiste songeât à autre chose qu'à laisser mûrir et tomber les fruits de sa pensée et de son cœur. Une fois encore, pourtant, il devait descendre dans l'arène : en 1870, cédant aux sollicitations de ses amis, il se décida à publier ses *Poèmes*. Ce fut comme un recommencement des anciennes batailles : toutes les discussions qu'avaient provoquées les premiers tableaux des Préraphaélites se trouvaient rouvertes et transportées dans le domaine de la poésie. Un article de M. Robert Buchanan, publié sous le pseudonyme de Thomas Maillard dans la *Contemporary Review*, puis développé en pamphlet, déchaîna une longue polémique. Le titre même de l'article, *The fleshly School of Poetry* (l'*École sensualiste de poésie*), en indique la tendance : Rossetti était accusé d'immoralité, et d'avoir imité Baudelaire et... le marquis de Sade : « C'est là votre double faute, lui disait son censeur, d'avoir une influence nuisible et de l'avoir de seconde main. Nous aurions été plus indulgents pour « une chose malpropre » (sic), si elle avait été en certain sens un produit du sol. » L'article était d'autant plus inexplicable que, si l'on trouve quelque hardiesse de sujets dans les poèmes de Rossetti, il est impossible d'en méconnaître le caractère essentiellement spiritualiste ; mais il y a dans tous les pays une critique étroite et bornée, qui, incapable de rien comprendre au jeu des idées, se venge de son inintelligence en invoquant ses « principes ». Quoi qu'il en soit, Rossetti releva le gant, et répondit à cette attaque, qui l'avait profondément blessé, par une lettre qui parut dans l'*Athenaeum;* en même temps ses amis, M. William Morris et surtout M. Swinburne, entraient en campagne avec moins de modération.

Au moment de cette polémique, Rossetti était déjà depuis longtemps fort souffrant, la santé minée et le système nerveux affaibli par un usage immodéré du chloral. « Cette attaque, dit M. W.-M. Rossetti, produisit sur lui un effet disproportionné à son importance, et développa en lui un excès de sensibilité et d'hypocondrie que ses amis les plus proches n'avaient pas soupçonné jusqu'alors. » Pourtant, en 1881, il devait publier son second volume, *Ballades et Som-*

ÉTUDE DE JEUNE FEMME, PAR M. BURNE-JONES.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)



mets, qui, cette fois, fut accepté sans protestation. La mort qui survint l'année suivante, produisit en Angleterre une profonde sensation, même dans le monde officiel des arts qu'il n'avait jamais fréquenté :

« ... C'était, dit sir Frédéric Leighton, président de la Royal Academy, dans son « banquet-speech » annuel, c'était un homme étrangement intéressant, qui, vivant dans une retraite presque jalouse, a cependant exercé à une période de sa vie une considérable influence sur le monde de l'Art et de la Poésie. Mystique par tempérament et par droit de naissance et pénétré de la littérature italienne de l'époque mystique, ses œuvres dans les deux arts sont remplies d'une fascination et d'une ferveur particulière, qui lui ont valu, de la part de ceux qui ont joui de son intimité, une dévotion admirative poussée à un rare degré. »

L'exposition de ses œuvres[1], qui suivit de quelques mois sa mort, ne déçut aucune attente; cependant, les musées royaux les laissèrent se disperser au gré des enchères; un grand nombre sont maintenant en province, et la seule collection nombreuse qui subsiste est celle de M. Leighland, l'ami intime et fidèle de l'artiste.

En terminant le récit de ses souvenirs, Holman Hunt dit que souvent, pendant qu'il travaille, il pense qu'il pourrait encore mettre au bas de ses tableaux les P. R. d'autrefois, mais plus le B, puisqu'il est le seul aujourd'hui. Pourtant, la voie ouverte par la « confrérie » est aujourd'hui suivie, et illustrée, par plusieurs artistes un peu plus jeunes, dont les œuvres sont d'un haut intérêt, mais qui n'ont pas joué un rôle comparable à celui de Hunt ou de Rossetti dans le développement du Préraphaélitisme.

En 1856, Rossetti fit connaissance de trois étudiants d'Oxford : deux d'entre eux devaient devenir les poètes William Morris et Swinburne, le troisième était M. Edward Burne-Jones. M. Burne-Jones se destinait à la théologie, mais Rossetti, à qui il avait communiqué quelques esquisses, ne résista pas au plaisir de l'engager parmi ses posélytes et le décida à changer ses projets d'avenir. Les difficultés qu'avaient rencontrées ses aînés ne furent pas épargnés au nouvel adepte; on rit beaucoup de lui pendant ses premières années, et, comme Rossetti, il renonça à exposer, après que sa *Daphné* eut été mal placée à cause du sujet. C'est, je crois, en 1876, qu'il fit sa rentrée à la Grosvenor Gallery, avec les *Sept jours de la Création*. L'an

1. Voir le compte rendu : *Gazette*, t. XXVIII, 2[e] pér., p. 49.



Burne Jones pinx. [illegible] sc

SIBYLLA DELPHICA

Gazette des Beaux Arts [illegible]

dernier, il rentrait également en triomphateur à la Royal Academy.

Enfin, de nombreux artistes, sans se rattacher positivement à l'école préraphaélite, en ont fortement subi l'influence : tels sont entre autres sir Noël Paton, M. Crane, M. Richmond, etc. Une visite toute superficielle aux expositions de Londres, et presque aussi bien à la Royal Academy qu'à la Grosvenor Gallery, suffit à montrer quelle a été l'action des Préraphaélites sur l'art de leur pays.

A présent que nous avons indiqué les diverses phases du mouvement, nous chercherons les traits généraux qui ressortent des œuvres. Nous nous en tiendrons à celles de D.-G. Rossetti, de Holman Hunt et de Burne-Jones, les plus remarquables qu'ait produites l'Ecole, et celles qui nous en livrent le mieux les caractères.

EDOUARD ROD.

(La suite prochainement.)



LES

PORTRAITS DE CÉSAR BORGIA

ESSAI D'ICONOGRAPHIE

(PREMIER ARTICLE.)

I.



METTONS tout d'abord sous les yeux du lecteur, comme si nous en admettions l'authenticité sans conteste, le célèbre portrait de César attribué à Raphaël, qui fait partie de la riche collection du Palais Borghèse à Rome. Un des portraits les plus séduisants qui soient au monde, image à la fois vivante, psychique et mystérieuse; depuis plus de deux siècles, elle sert de thème aux générations et a acquis l'autorité que donne une longue tradition.

D'où vient l'œuvre et où sont ses titres? — Personne ne peut répondre à cette question; pas même le prince de Sulmona, aujourd'hui chef de la famille Borghèse, qui, avec une insistance dont nous avons été touché, a fait des efforts pour remonter aux origines, et a interrogé en vain ses précieuses archives.

Si la force de tradition est indestructible, l'obscurité cependant est complète; il faut que l'œuvre parle par elle-même et dissipe les doutes qu'elle soulève. Non seulement la plupart des juges les plus compétents de l'Europe se refusent à voir là le portrait authentique de César; mais personne aujourd'hui n'ose plus prononcer à son sujet le nom de Raphaël. Longtemps encore, les pèlerins du monde

entier qui traversent la ville éternelle persisteront à s'attacher à une tradition qui résiste à tous les efforts de la critique moderne; et le modèle audacieux, séduisant et perfide, sorte de sphinx auquel on voudrait arracher son secret, s'imposera toujours à l'imagination de tous ceux qui voient là le reflet vivant des singuliers contrastes qu'offre dans l'histoire le terrible fils du pape Alexandre VI.

Qui donc, le premier, a osé contester l'authenticité du Portrait? Depuis une vingtaine d'années déjà, la comparaison de l'âge du peintre avec l'œuvre, et celle de l'âge du modèle avec les conditions, mieux connues, de l'histoire de sa vie, avaient fait naître l'incertitude; et déjà le doute existait, quand une affirmation hautaine, exprimée par un historien illustre, le plus autorisé de ceux qui ont tenté de restituer la vie de César Borgia, Ferdinand Grégorovius, vint porter à la tradition un coup dont elle ne devait plus se relever. « Il n'existe, a dit l'auteur de l'*Histoire de Rome au moyen âge*, aucun portrait authentique de César Borgia, *celui du Palais Borghèse a été baptisé de ce nom sans aucune espèce de fondement* [1]. »

Les critiques les plus compétents, à leur tour, allaient saper la légende qui attribue le portrait à Raphaël. Crowe et Cavalcaselle, Morelli, E. Müntz, tous ceux qui se sont attachés au Sanzio, repoussaient l'attribution en donnant deux sortes de preuves, des preuves techniques et des documents biographiques; le plus récent des historiens du peintre d'Urbin, que la mort nous a récemment enlevé, un homme d'État habile, un brillant orateur, un parfait humaniste, M. Marco Minghetti, achevait la ruine de la tradition dans un livre où il résumait les plus récentes découvertes sur le Sanzio [2].

Voyons qui aurait pu peindre César, où et quand il a pu poser, et si ses traits sont connus. Un certain nombre d'artistes hantaient alors le Vatican, ont-ils laissé un document, une fresque, une médaille, œuvre contemporaine d'Alexandre VI, à laquelle on pourrait comparer les portraits prétendus de César et qui pourrait servir de base à une discussion sérieuse ?

1. *Storia della Città di Roma nel medio Evo.* — Traduction italienne (Gregorovius), vol. VII, page 105.

2. *Raffaello*, par Marco Minghetti. Nicolas Zanichelli, 1885. — « Nella galleria Borghèse, è un ritratto che dicesi di Cesare Borgia. Ma non credo vi sia oggimai alcun intendente di belle arti che non lo riconosca per opera del Bronzino, oltreche il personaggio per il costume che porta appartiene a mezzo secolo dopo Cesare Borgia. »

Borgia est né en 1476; il meurt dans sa trente et unième année, après avoir quitté l'Italie en 1504. Dès lors, prisonnier d'État, enfermé dans une forteresse au nord de l'Espagne, célé à tous les yeux, il s'enfuit à la fin de l'année 1506 pour tomber trois mois après, en Navarre, en mars 1507. Si on considère que jusqu'en 1498 il est cardinal de Valence, et n'a été relevé de ses vœux que pour venir en France épouser la sœur du roi de Navarre, Charlotte d'Albret, et qu'il n'en reviendra que pour prendre le commandement des troupes pontificales et entreprendre la campagne des Romagnes, en 1500, on conclura que tout portrait de César homme fait, peint *en costume séculier*, n'a pu être exécuté par un peintre italien que de 1500 au printemps de 1504, et devra représenter un homme de *vingt-quatre à vingt-sept ans*. Passé cette époque, si on veut admettre qu'il a pu poser devant un peintre, ce qui est bien peu admissible, il faudrait que l'artiste ait opéré en Espagne, dans la prison, et que l'œuvre dénonçât cette origine; ce qui n'est pas le cas pour le Portrait Borghèse.

Voilà l'époque nettement, irréfutablement circonscrite, et si on peut, à l'extrême rigueur, voir dans le portrait Borghèse un modèle de l'âge de vingt-sept ans (*minimum*), il y a déjà beaucoup de suffrages en faveur d'un âge assez sensiblement plus avancé.

Menons de front les deux enquêtes et voyons si, même en admettant que César ait posé devant Raphaël dans la dernière année de son séjour en Italie, l'artiste était en âge et en situation de le faire; et examinons si l'œuvre elle-même, par son caractère, répond à la manière du peintre d'Urbin, de 1500 à 1503. A partir du 10 août 1503 (on remarquera que je restreins encore la limite, mais la réalité des faits m'y force), César a été dans l'impossibilité matérielle de poser devant un peintre; il était défiguré[1]; et, ici, nous avons devant les yeux une tête superbe et un frais visage.

Né le vendredi saint de l'année 1483, le Sanzio a dix-sept ans en

1. Rappelons brièvement les circonstances. Le 5 août 1503 le pape et son fils vont souper chez le cardinal de Corneto; le 10 ils sont tous deux foudroyés par une fièvre pestilentielle, le 18 le pape meurt, le corps est dans un tel état que personne ne peut rester près du moribond; César, lui, se tord dans d'horribles douleurs, mais il oppose à la mort une résistance énergique; Torella, son médecin, emploie un moyen empirique en usage alors; il fait ouvrir le corps d'une mule, et le moribond, grelottant de fièvre, endosse ces chairs palpitantes; puis on le plonge dans une cuve d'eau glacée. Toute la peau de son corps tombe, la face reste violacée, horrible; il a triomphé de la mort, mais il reste stigmatisé. Une fois debout, il se fait porter au château Saint-Ange sur les épaules de ses gardes; les événements se précipitent et il abandonne Rome.

1500; cette année-là, il est à Pérouse, près du Pérugin; on sait qu'il se dégagera assez tard des influences de ce maître et de celles de Timoteo delle Vite. Il restera dans cette ville jusqu'en 1502, reparaitra à Urbino en 1504, et, dans le cours de la même année, ira se fixer à Florence. Ce n'est que quatre années plus tard, en 1508, que le jeune artiste viendra pour la première fois à Rome où, par une lettre datée du 5 septembre de cette année, lettre adressée à Bologne à Francesco Francia, il constate qu'il ne peut plus suffire aux commandes. Le 14 octobre 1500, César a bien passé quelques jours à Pérouse et, à la rigueur, il aurait pu y rencontrer Raphaël; mais le peintre des *Stanze* a dix-sept ans, il n'est ni consacré, ni même connu; la date de la seule œuvre qu'on connaisse de lui à cette époque est même contestée. En tout cas, toutes les œuvres qu'il peindra jusqu'à sa période florentine se ressentent si fortement de l'empreinte de ses maîtres qu'on hésite parfois à les lui attribuer. César Borgia, à ce moment, a pour peintre officiel, et à ses côtés comme pensionnaire, Bernardino Betti, le Pinturicchio, qu'il a connu de tout temps. Celui-ci a peint son portrait sur les murs du château Saint-Ange, et décoré, de 1493 à 1496, les appartements des Borgia. Dès lors, César a pris le peintre en affection, il le revoit à Pérouse à son passage, scelle avec lui des relations nouvelles, lui accorde une concession sur sa demande et en avise dans les termes suivants le vice-trésorier chargé d'exécuter ses ordres : « Bernardino nous a toujours été cher à cause de ses mérites et, de nouveau, nous venons de l'attacher à notre personne. »

Toutes les probabilités sont donc contraires à l'hypothèse de l'exécution du portrait par Raphaël : l'artiste est trop jeune, il est trop loin, et de plus tout à fait obscur; cependant, comme on ne se flatte point de connaître toutes les circonstances de la vie des artistes et que celui-ci est d'une précocité rare, si l'œuvre se dénonçait ouvertement comme une œuvre de son pinceau, il faudrait se rendre à l'évidence. Voyons donc le côté technique de la peinture, et, pour ne point tomber du côté où nous pouvons pencher, appelons à nous les grands experts de l'Europe.

L'honorable sénateur italien, M. Morelli, est le premier en date; il vit en face du portrait Borghèse; il l'a étudié et a donné consultation sur le sujet : « Che il cuadro non possa essere di Raffaello; credo che si ammettera facilmente dagli amici e conoscitori dell'arte i piu corti e superficiali. » Cela dispenserait du reste, mais l'écrivain, lui aussi, rappelle les incompatibilités des dates fournies par l'histoire.

« Quel malheur, dit-il, que ceux qui ont prononcé le nom de Raphaël aient oublié que la carrière politique du héros est terminée vers la fin de l'année 1503. Si les traits du modèle étaient vraiment reproduits sur ce panneau par la main de Raphaël, le dessin aussi bien que la facture devraient révéler la *première manière* de l'Urbinate (entièrement *péruginesque*), dont il n'existe pas trace dans ce tableau... Observons avec soin le portrait : le cavalier porte un béret noir à plumes, un pourpoint noir à manches, à crevés et à manchettes; sa main droite repose sur la garde de son épée, la gauche s'appuie sur la hanche. La forme du vêtement indique, dans ce pseudo-César, *un gentilhomme florentin du tiers ou du quart du* XVI[e] *siècle*, et si on enlève l'épais vernis jauni par le temps, qui recouvre la peinture, je ne crois pas me tromper en disant qu'*il présenterait à nos regards un tableau du Bronzino*, avec l'émail propre à ce maître, le froid coloris de ses chairs, et ses yeux fortement, durement creusés. La raideur élégante de la pose nous révèle aussi le Bronzino; elle est presque identique à celle des portraits du *Panciatici* des Offices, et à celui du *Giannetto Doria* de la galerie Doria Pamphili à Rome. Le dessin de la main fait aussi penser à l'École d'André del Sarto et surtout au Pontormo. *Pour conclure, selon ma conviction, ce soi-disant César Borgia attribué à Raphaël n'est pas d'une autre main que de celle d'Angelo Bronzino.* »

M. Morelli, on le voit, est singulièrement affirmatif; écoutons maintenant le D[r] Wilhelm Bode, le savant conservateur du Musée de peinture de Berlin : « Quant au portrait qu'on regarde comme celui de César Borgia dans la galerie Borghèse, je suis sûr que le tableau n'est pas du temps de César et qu'il n'est pas de Raphaël. Je doute qu'il soit du Parmegianino ou de Bronzino, et certainement il n'est pas de Giorgio Perez, leur contemporain. *Pour moi, c'est un tableau italien de* 1525 *à* 1530 *à peu près, et d'un maître florentin comme le Rosso;* pour l'attribuer à Bronzino ou à Parmegianino, je le trouve trop brun et trop chaud. »

M. Morelli a vu là une œuvre de 1530 à 1540, M. Bode se maintient entre 1525 et 1530. Le premier a cité Bronzino (mais Bronzino bruni, chauffé, *cuit* par des vernis successifs); et c'est justement cet aspect chaud (artificiel selon M. Morelli), qui empêche M. Bode d'attribuer l'œuvre au Bronzino.

Invoquons un troisième témoignage, considérable aussi, celui de l'un des auteurs de l'*Histoire de la peinture dans le nord de l'Italie*. « J'ai revu mes notes sur le Borgia du palais Borghèse, m'écrit M. Crowe, le panneau est ancien. Les mains rappellent Parmegianino, elles

sont minces, osseuses, grandes, mais peu charnues. La surface lisse ferait penser au Bronzino, le fond rappelle la manière de Raphaël,



PRÉTENDU PORTRAIT DE CÉSAR BORGIA, ATTRIBUÉ A RAPHAËL.

(Galerie Borghèse, à Rome.)

telle qu'elle était pratiquée par Jules Romain, mais le tout est tellement altéré par des repeints qu'on ne peut véritablement émettre avec certitude aucune opinion. »

M. Mundler pense au « Parmegianino »; quant au célèbre auteur du *Cicerone*, Jacob Burckardt, il cite le nom de « Giorgio Perez » (que M. Bode repousse); mais, en somme, de tant de savants témoignages; pas un ne conclut à un artiste de la fin du xve siècle, ou des toutes premières années du xvie. Et, en effet, si le portrait avait été fait sur nature entre 1500 et 1503 (pour concorder *à l'extrême rigueur* avec l'âge du modèle), on devrait avoir devant les yeux une œuvre d'un des derniers *Quattrocentisti;* tandis que celle-ci, très libre, très avancée, d'un relief extraordinaire, dénote une main preste, audacieuse et qui s'est affranchie du modèle. Après avoir comparé les âges, nous pourrions déjà résumer le débat en ces termes : — *Si c'est là le portrait de César, il n'est point de la main de Raphaël; si l'œuvre doit être attribuée au peintre d'Urbin, elle n'est point l'image de César.* Dégageons mieux le terrain et posons cette première conclusion que personne ne se refusera, je suppose, à accepter désormais : — *Le portrait de la galerie Borghèse est de beaucoup postérieur à César Borgia; — il n'est pas de la main de Raphaël;* et nous ajoutons : — *s'il représente César* (car nous ne voulons encore ni l'affirmer, ni le contester), — *il n'a pas pu être exécuté d'après nature :* et ce serait une restitution d'après quelque document précieux qui a disparu.

Appelons, maintenant, un à un, les contemporains de César, pour savoir quels sont, entre 1500 et 1503, et son extérieur, et ses traits?

Le fils du cardinal Rodrigue Borgia et de la Vannoza Catanei, voué à l'Église dès l'âge de douze ans, est devenu un personnage par suite de l'élection de son père au pontificat. Nommé à seize ans archevêque de Pampelune; à dix-sept ans il est cardinal de Valence; rongé par l'ambition, à vingt-deux ans, il a déjà rejeté la pourpre, et, ayant ceint l'épée, nommé capitaine général de l'Église, il commence sa carrière politique. Par suite d'une alliance avec le roi de France, qui rêve la conquête du Napolitain et sollicite une grâce du Saint-Siège, César épouse Charlotte d'Albret, sœur du roi de Navarre; avec l'aide de nos lances, il entreprend d'abattre les petits tyrans des Romagnes; trois campagnes successives vont lui permettre de ceindre la couronne ducale et il signera : César de France, Duc de Valentinois, Duc des Romagnes, Capitaine général de l'Église, Gonfalonier, Seigneur de Piombino, de Faënza, d'Imoli, de Céséna, de Rimini, de Pesaro et de Fano. Tel est le personnage que nous devons avoir devant les yeux à l'âge que nous présente le modèle. Des portraits exacts et des descriptions précises faites d'après nature par un témoin

oculaire autorisé à cette époque précise, nous n'en avons trouvé nulle part; mais tous les ambassadeurs des princes d'Italie qui viennent rendre hommage au jeune prince, les courtisans, les poètes lauréats, les chroniqueurs et aussi les seigneurs de l'état-major de Charles VIII qui l'ont vu à Chinon lors de son mariage, ont célébré sa beauté, sa tournure, sa recherche excessive dans les habits, son luxe extraordinaire; et quand les Français trouvent qu'il est bellâtre, efféminé et qu'il a « vanité et bombance sotte »; les orateurs et les envoyés des princes le qualifient : *biondo, bello, bellissimo, realissimo;* et tous s'entendent pour vanter sa fière tournure.

Boccaccio, l'envoyé du duc de Ferrare, est celui qui nous a laissé le premier portrait qu'on ait du héros, mais s'il est assez piquant dans sa forme succincte, il nous est de peu de secours, car il l'a tracé au moins dix ans avant l'âge du portrait Borghèse.

« L'autre jour je fus trouver César dans son palais du Transtevère; il partait pour la chasse, en habit tout à fait mondain, c'est-à-dire vêtu de soie et en armes, une petite tonsure rappelait seul en lui l'homme d'Église..... C'est une personne d'un esprit supérieur et d'un naturel exquis; ses manières sont celles d'un prince; il est d'une humeur particulièrement sereine, d'une grande gaieté, tout en joie (è tutto festa)... Doué d'une modestie haute, son aspect est de beaucoup supérieur en grâce et en dignité à celui de son frère, le duc de Gandia, qui ne manque pas non plus de qualités. L'archevêque n'a jamais eu de goût pour le sacerdoce. »

Nous sommes plus heureux avec Antonio Cappello, l'ambassadeur de la Sérénissime, car il le voit juste au moment où on aurait dû le peindre : « César Borgia a vingt-sept ans, il est très beau de corps, grand, bien fait, plus beau encore que le roi Fernandino [1]. Il est *realissimo,* très prodigue, ce qui déplaît au pape; s'il vit, il deviendra un des plus grands capitaines de l'Italie. »

Le crayon est flatteur, mais il est trop sobre de détails; les envoyés louent toujours la *desinvoltura,* l'aspect, la gaieté, l'esprit et la force de l'homme; par-ci par-là aussi, on a des descriptions de costume; une fois même, on voit le Valentinois entrer en danse, masqué, à Ferrare, au mariage de sa sœur, en faisant des passes en solo, et dénoncer son personnage par sa grâce unique, « l'*unico Cesare* ». Mais nulle part nous n'avons un signalement net, qui nous fournirait

1. L'héritier d'Aragon, prince royal de Naples, était regardé alors comme le plus beau prince d'Italie.

un terme de comparaison. Quand l'historien Grégorovius va tracer de main de maître son portrait historique, qui résume bien l'impression que laisse la lecture de tous les témoignages contemporains; tout en affirmant la beauté du monstre, il se tiendra encore dans des généralités.

« Comme Tibère dans l'antiquité, dit l'auteur de *Rome au moyen âge*, César Borgia était le plus bel homme de son temps; la nature lui avait prodigué ses dons les plus heureux; robuste de corps il avait la force d'un athlète. Jamais il ne se laissait entraîner par l'ivresse des sens qui, chez lui, restaient au service d'une intelligence froide et aiguisée. Sur les femmes il exerçait une attraction magique, mais son action était plus énergique encore sur les hommes, il avait le don de les désarmer... »

Il n'y a évidemment pas incompatibilité entre ces descriptions et l'image Borghèse; la physionomie est à la fois énergique et séduisante, la tournure élégante, l'accent a de l'autorité et de l'audace jointe à une sorte de *maestria* qui correspond aux témoignages; mais, je le répète, ce sont là des traits généraux qu'on retrouve dans bien des portraits, et comme aucun témoin oculaire n'a indiqué un trait précis, un accident de la forme, ce qu'on appelle en terme de signalement, un *signe particulier*, le contrôle par comparaison devient impossible.

Les documents d'archives nous refusant toute nouvelle clarté, et le portrait Borghèse, malgré la longue tradition, étant contesté par tous et rejeté, examinons les *monuments* contemporains.

LES MÉDAILLES.

Les travaux les plus récents ayant pour objet la numismatique italienne, ceux de M. Friedlander, de M. Armand, et de M. Heiss, ces derniers si complets au point de vue des représentations, sont muets au sujet de César Borgia. Notre enquête personnelle dans les divers cabinets de l'Europe, nous a mis en présence, au Musée Carrara, à Bergame, d'une médaille probablement unique, mais si certainement apocryphe que nous ne pouvons pas la discuter et que les écrivains cités ci-dessus n'en ont même pas tenu compte. On pourrait lui donner pour pendant une autre *restitution*, connue des amateurs, gravée dans l'ouvrage de Guillaume Roville, imprimé à Lyon, en 1553, sous le titre de *Promptuaire des médailles*. La critique n'a pas compté



DON FERNANDO D'AVALOS D'AQUINO (MUSÉE CORRER, A VENISE).

(Portrait faussement supposé de César Borgia.)

davantage avec ce document, et elle a eu raison, il n'y a point à douter qu'il ne soit inventé par l'auteur [1]. On verra toutefois que ces deux apocryphes ont la même origine, et, par là, qu'ils corroborent les conclusions de ce travail. De toute façon les deux documents n'étant pas du temps de César, il n'y a pas lieu de s'y arrêter davantage.

LA SCULPTURE.

La *sculpture* est muette aussi, et, jusqu'à preuve du contraire, nous croyons pouvoir dire qu'aucun musée, aucune collection célèbre, n'offre une statue, un buste ou une médaillon, bronze ou marbre (du xve siècle ou des premières années du xvie) sur lequel on lise le nom de César, ou qui le représente, au dire d'une tradition déjà consacrée par plusieurs siècles.

Nos recherches spéciales à la Bibliothèque du Vatican et dans tous les dépôts des Romagnes où se trouvent les manuscrits des capitaines de César, ceux des poètes, des humanistes et des chroniqueurs de son entourage, ne nous ont offert ni une illustration, ni une lettre ornée, ni une composition, où, renseigné comme nous croyons l'être, nous ayons pu reconnaître le personnage.

LES FRESQUES.

Voyons donc les fresques. — Du vivant même de César, deux grands artistes, le Pinturicchio et Cosimo Rosselli, ont certainement représenté les traits du fils d'Alexandre, soit dans des portraits, soit dans des compositions d'ensemble. Vasari a décrit ces œuvres et a désigné le monument qu'elles décoraient, mais un témoignage plus direct nous en est resté : celui de Laurent de Behaim, qui a copié, sous les fresques mêmes, les légendes des sujets représentés. Le compagnon de l'Alsacien Burckhardt, le *ceremoniere* d'Alexandre VI,

1. Guillaume Roville avait de la science, dit Baillet, mais ce qui l'a particulièrement fait connaître à la postérité, est la curiosité qu'il avait pour les portraits : il n'épargnait aucune dépense pour tirer ou faire tirer les hommes illustres, les animaux et les plantes, même au naturel. Il serait à souhaiter néanmoins qu'il y eût apporté plus de fidélité et plus d'exactitude, et qu'il ne se fût pas donné la liberté d'inventer à plaisir les portraits et les médailles qu'il voulait faire passer pour véritables, comme dans le livre qu'il publia en 1553 : le *Promptuaire des médailles* (Jugement des savants, t. Ier, p. 174).

Laurent, qui fut vingt-deux ans majordone du Vatican, était né à Nuremberg; il faisait partie de la colonie d'Allemands cantonnés depuis près d'un demi-siècle dans le Vatican. Érudit, poète, musicien, archéologue, il collectionnait les inscriptions, et les écrivait sans ordre, dans un cahier manuscrit qui nous a été conservé, et qu'on peut consulter à la Bibliothèque nationale de Munich, dans la grande série Hartmann Schœdel. L'exécution des fresques sur les murs des salles basses du château Saint-Ange était toute récente alors; Behaim les recueillit.

Les sujets représentés sont des épisodes de la campagne de Charles VIII, tout à la gloire du Pontife : — *Le Roi de France à genoux devant le pape dans le jardin du château Saint-Ange.* — *L'Obédience du*



MÉDAILLE APOCRYPHE DE CÉSAR BORGIA.

(Promptuaire des médailles, Lyon, 1553.)

souverain au consistoire. — *Philippe de Sens et Guillaume de Saint-Malo recevant la pourpre.* — *La Messe à Saint-Pierre, Charles VIII servant la messe.* — *La Procession à Saint-Paul-hors-les-murs où Charles VIII tient l'étole du Pontife.* — *Le Départ du roi pour Naples, accompagné de César Borgia et du sultan Djem.*

De tant d'œuvres si précieuses, rien ne nous reste, hélas ! que les légendes copiées par un contemporain. Il est tout à fait certain que nous avons perdu là des portraits du plus haut intérêt, ceux de Lucrèce Borgia, de N. Orsini, comte de Pittigliano, celui de César, celui de Djem, celui de Trivulzio, et de tant d'autres.

Alexandre VI avait aussi demandé au Pinturicchio de décorer les salles de ses appartements privés dans le Vatican même, les « Ædes Borgiæ » dont quatre salles sont encore admirablement conservées. Au milieu de compositions très nombreuses, pleines d'épisodes, où l'artiste a introduit des figures étrangères à l'action,

on pouvait espérer retrouver un portrait de César ou de Lucrèce. L'examen le plus minutieux de toutes les têtes des personnages, fait en présence d'artistes compétents et d'archéologues autorisés, nous permet d'avancer, qu'en dehors d'une magnifique représentation d'Alexandre VI, et d'un portrait superbe, très ample, admirablement conservé, du fameux Djem, ou Zizim, en pied, enveloppé dans les larges plis d'un caftan oriental (portrait que nous signalons à M. Thuasne, l'érudit éditeur du *Diarium*, le biographe du malheureux Zizim), on ne retrouvera là aucun portrait de la famille Borgia. La date des peintures, 1494, écrite en lettres d'or dans les ornements de la voûte, explique cette abstention, César n'est pas encore né à la vie politique, il n'a pas dix-huit ans, et Lucrèce n'est encore que dans sa quatorzième année.

Le résultat, au point de vue des représentations, dans les fresques, est donc aussi négatif que celui que donne la numismatique.

LES PORTRAITS GRAVÉS.

Serons-nous plus heureux avec la gravure? — Nous ne tiendrons compte ici, après avoir compulsé la plupart des cabinets d'estampes de l'Europe, que des œuvres du XVI[e] siècle; toutes celles qui sont postérieures, assez récentes, étant la reproduction de portraits peints dont nous aurons à discuter les originaux.

Le plus ancien portrait gravé que nous offre l'iconographie est celui qui figure dans le volume de Paul Jove, « *Elogia virorum illustrium* », au-dessous de la biographie de César. C'est un in-folio, publié en 1551 à Florence, par Torrentini; l'ouvrage porte un sous-titre qui a pour nous un grand prix : « *Veris imaginibus supposita quæ apud Museum Jovianum spectantur* ». Mettons l'image sous les yeux du lecteur, et, du même coup, puisque l'auteur nous indique l'original qu'il a pris pour document, cherchons-le dans les collections.

Paolo Jovio est né en 1473 — trois ans avant César Borgia; et il est mort en 1552. Évêque de Nocera, il était en outre médecin, il compte comme historien, il a même écrit la biographie de César Borgia. C'était un homme envieux, vénal, mais passionné pour les arts et l'un des plus célèbres collectionneurs du XVI[e] siècle; il avait recueilli, dans sa maison de Côme, des statues antiques, des médailles, des inscriptions, des tableaux, des gravures, et formé le *Museum Jovianum*, célèbre dans toute l'Italie, collection des por-

traits des hommes illustres, anciens et contemporains, qui a servi depuis de type à nombre d'autres collections de même nature en Europe. C'était un spécialiste, un véritable amateur; il était en relations avec le Vatican, et même s'il n'a point connu personnellement César, il est impossible d'admettre, qu'ayant dans son propre cabinet, bien en vue, l'image du fils d'Alexandre VI, et vivant dans le même monde, dans la même région que le modèle, ce portrait ait



CÉSAR BORGIA.

(Portrait tiré des « Elogia Virorum illustrium » de Paul Jove.)

été infidèle. Le premier protonotaire, revenant du Vatican et entrant dans la villa de Como, dans son *Museum Jovianum*, eût averti l'Évêque de sa méprise et elle eût singulièrement déprécié sa fameuse collection.

Mais ce n'est pas assez; on peut poser en principe, qu'au point de vue iconographique, Paul Jove est indiscutable. Et si les bibliophiles qui possèdent l'œuvre veulent nous suivre; ils acquerront vite une conviction à cet égard. — D'où vient le bois gravé qui représente le *Gattamelata* à l'appui de la biographie du grand *condottiere?* De l'image de bronze du Donatello à Padoue. — Le *Giovanni Acuto* est la reproduction (à peine appropriée), de la fresque colossale, portrait

équestre de Santa-Maria del Fior. — L'*Alphonse d'Aragon* est copié sur la médaille du Pisanello. — Le *Montefeltre* a pour original le célèbre Piero della Francesca des *Offices ;* — *Hippolythe de Medicis*, enfin, trahit l'original du Titien par le costume hongrois dont il est revêtu, etc. Mais ce n'est pas tout encore; — *s'il n'a pas connu le personnage ou obtenu un document sérieux pouvant lui servir à la reproduction de ses traits, Paul Jove n'a pas hésité à laisser en blanc dans ses beaux livres, la place que l'illustration devait occuper.* C'est ainsi, que n'ayant pu reconstituer les traits du Piccinnino, ceux des deux Gonzague, d'Antonio Colonna, du maréchal de Lautrec, de Philibert prince d'Orange, de Moncade et de François de Bourbon, la place à occuper est restée vide plutôt que de la remplir en recourant à un portrait de pure fantaisie. — Voilà donc un illustrateur qui montre de la critique.

Où est l'*original peint* de la collection des hommes illustres qui décorait la Villa de l'Évêque? Nous l'avons cherché dans la Villa même, chez les Jovio, dont la race n'est pas éteinte ; mais il a disparu au milieu des vicissitudes du temps. Cependant, à défaut de l'original, nous avons, au *Musée des Offices*, la copie faite par l'Altissimo, Cristofano Pappi, sur l'ordre du troisième grand-duc de Toscane, pour la collection des 522 portraits d'hommes illustres des Offices. Les archives du Musée font foi de cette origine; le catalogue officiel la constate, et pour que nous ne doutions point de la personnalité du modèle, le nom : CESAR. DUX. VALENTINO, est écrit sur le panneau dont Paul Jove a établi la connexité avec la gravure, par le sous-titre de son livre : « *Veris imaginibus supposita quæ apud Museum Jovianum spectantur.* » Le portrait sur bois est plus ample, plus noble, il y a des variantes, et le dessinateur a rectifié l'œuvre banale du peintre à la douzaine, mais nous n'avions pas besoin de l'aveu solennel de Paul Jove pour reconnaître sous le même costume, ici et là (costume de capitaine général de l'Église avec le *beretto* et la *capa*), César Borgia, duc de Valentinois.

Voilà donc enfin un César indiscutable. Guillaume Roville, à peine le portrait vient-il de paraître, recourt à ce document pour graver sa médaille; le faussaire du musée de Bergame la copie ; Pompilio Lotti, qui résume l'ouvrage de Paul Jove, le grave à nouveau (au burin cette fois); et les collectionneurs de portraits du XVIe siècle (c'était la mode alors) reproduisent tous la même image (comme on peut s'en convaincre en visitant les châteaux de la Renaissance dans la Touraine). Belleforest en France (voir la *Cosmographie*), Burman, en Italie et en Allemagne (*Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiæ*,

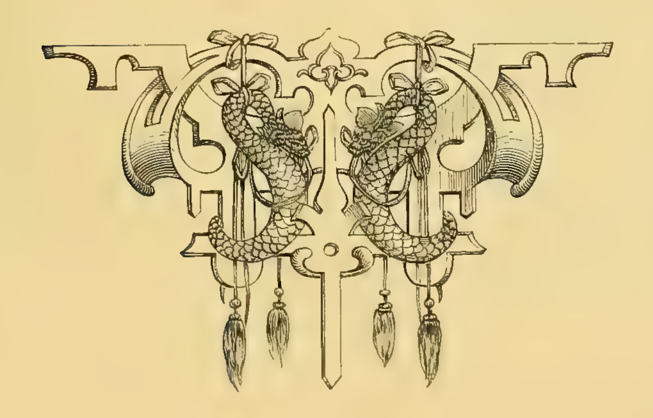
partie VIII, tome IX, page 65), le donne encore; le *Tesoro* du *Grevio* y a recours, comme aussi le *Diario cesenate*, écrit dans la ville même où César est connu, où il a longtemps résidé et commandé en maître pendant trois années.

Voilà bien l'*étalon*, la mesure précise à laquelle nous allons comparer tous les prétendus portraits de César; mais nous ne faisons nulle difficulté de reconnaître que le caractère du document, est le caractère *héroïque*, que la condition d'avoir devant soi un profil ou une médaille seule, au lieu d'un portrait de face, est une condition assez précaire pour établir une juste comparaison. Si la gravure sur bois est noble et belle, comme celle des graveurs du grand siècle de la typographie, le document peint, lui, est un portrait de facture, assez grossier, qui n'a pas de valeur comme œuvre d'art, et n'emprunte d'intérêt réel qu'à sa condition d'être la seule représentation peinte à une époque contemporaine, *possédée aussi par un contemporain de César*, amateur d'art, son histoirien direct, celui qui l'a accusé, vilipendé, calomnié, — s'il est possible encore de calomnier le beau monstre qui traverse si rapidement l'histoire à l'aurore du XVI[e] siècle en Italie, celui dont les poètes ont comparé la chute à celle de l'astre-Roi.

Mancar dovendo, andò dove andar sole
Phebo, verso la sera, al Occidente.

CHARLES YRIARTE.

(*La fin prochainement.*)



LES

MÉDAILLEURS DE LA RENAISSANCE

PAR M. ALOÏSS HEISS [1].

(SEPTIÈME FASCICULE.)

VENISE ET LES VÉNITIENS DU XVe AU XVIIe SIÈCLE.



M. Aloïss Heiss, qui poursuit triomphalement sa marche à travers l'histoire des médailleurs de la Renaissance, vient de publier son septième fascicule, plus riche encore en documents nouveaux et en planches inédites que les précédents. Cette récente livraison contient, en effet, 216 pages de texte in-folio, 17 planches de médailles en phototypographie et 450 vignettes.

L'auteur, non content de donner les biographies des artistes et des personnages représentés sur leurs médailles, nous avait déjà habitués, dans ses précédentes publications, à entrer en relations plus intimes avec les uns et les autres, en nous les montrant *hors de leurs médailles*, non plus en buste seulement, mais en pied, se mouvant dans leurs villes, au milieu de leurs concitoyens, partant pour un long voyage avec toute leur suite armée de pied en cap, ou pour une partie de chasse, le faucon sur le poing, et accompagnés d'écuyers et de pages pour tenir la bride du palefroi

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXIV, p. 68.

des dames dans les endroits difficiles; chez eux, dans leurs habitations, entourés de leur famille, ou donnant audience, ou présidant le chapitre d'un ordre de chevalerie; puis, la ville elle-même, leurs palais et même leurs tombeaux.

M. Heiss a suivi, cette fois comme toujours, ses mêmes errements, mais avec un luxe encore plus grand. Dans son introduction, inti-



GENTILE BELLINI.

(Bas-relief en marbre de la collection de M. Gustave Dreyfus.)

tulée « Venise au temps de la Renaissance » (laquelle entre parenthèses, est, dès les premières pages, illustrée de deux très curieuses vues de Venise au XVe et au XVIe siècle, reproduites d'après deux estampes du temps, provenant du cabinet de l'auteur), l'histoire de Venise est passée rapidement en revue; les principaux édifices de la ville sont décrits et dessinés.

Puis, M. Heiss nous fait connaître en détail toutes les classes de cette oligarchie brillante, les diverses espèces de nobles, les grands dignitaires de la République depuis le doge et la dogaresse jusqu'aux plus modestes magistrats provinciaux. Les pompes fastueuses de la

République, les épousailles de la mer, l'installation du doge, son enterrement, les entrées des procurateurs, le carnaval même, sont décrits et illustrés comme il convient. Pour ce tableau coloré, M. Heiss a pris pour guide le substantiel petit livre de Saint-Didier, la *Ville et la République de Venise*, en l'accompagnant d'un commentaire graphique qui vous transporte dans la luxueuse cité des doges, telle qu'elle était au xv[e] et au xvi[e] siècles. Cette introduction se termine par une consciencieuse étude sur la *Zecca*, hôtel des Monnaies de Venise, et sur la valeur des monnaies ducales aux différentes époques.

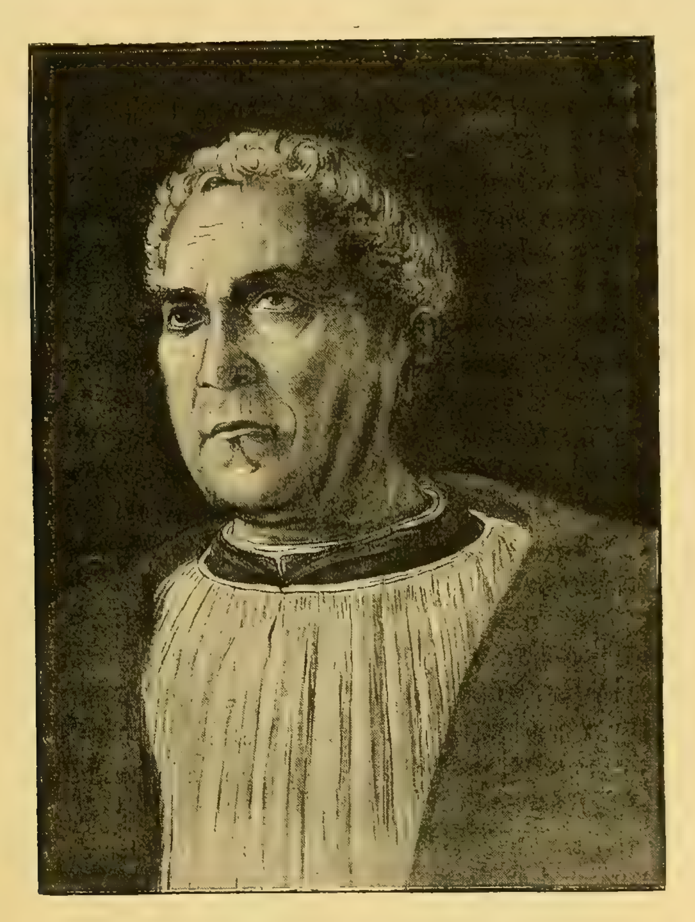
Après nous avoir ainsi pénétrés de l'atmosphère vénitienne, M. Heiss aborde la seconde partie de son travail exclusivement réservée aux médailleurs. Onze d'entre eux ont signé leurs médailles : ANT. ; M. GUIDIZANI ; GIOVANNI BOLDÙ ; PIETRO DA FANO ; G. T. F. ; VITTORE CAMELIO ; Q. F. ; GIOVAN-GUIDO AGRIPPA ; GIOVANNI ZACCHI ; SPINELLI ; ALESSANDRO VITTORIA ; beaucoup d'artistes anonymes ont travaillé pour les doges ou pour d'autres personnages vénitiens. Toutes les médailles exécutées par cette vaillante légion figurent dans ce nouveau volume qui ne renferme pas moins de 368 avers et revers.

Parmi les portraits gravés dans le texte, d'après des peintures, des bustes et des bas-reliefs du temps, nous avons remarqué ceux de : Francesco Foscari, d'après le tableau de Gentile Bellini du Musée Correr; de Colleone, d'après la statue du Verrocchio et le dessin attribué à Léonard de Vinci, de la collection Malcolm; de Gentile Bellini, d'après le beau bas-relief du cabinet de M. Gustave Dreyfus; de Giovanni Bellini, d'après le portrait de la galerie du Capitole de Rome; de Leonardo Lorenado, par Giovanni Bellini, à la National Gallery, et surtout d'après le bas-relief en marbre, représentant le doge à genoux devant la Vierge, qui est au Musée du Palais ducal à Venise (v. p. 130); de l'Arétin, d'après un bois du Titien ; de da Ponte d'après un Tintoret du Musée de Vienne; d'Andrea Centrario, reproduit d'après le manuscrit de la Défense de Platon, à la Bibliothèque nationale; de Lodovico Scarampi, patriarche d'Aquilée, d'après le Mantegna de Berlin ; de Bembo d'après un Titien de la galerie Barberini à Rome.

L'auteur avait plusieurs fois fait remarquer, dans ses fascicules précédents, avec quelle facilité les médailleurs de la Renaissance, s'inspiraient des médailles, des intailles et des bas-reliefs antiques, qu'ils copiaient quelquefois même presque servilement. Boldù, l'un des plus éminents peintres-graveurs de cette époque, avait, dans sa médaille de Caracalla, simplement agrandi la petite pièce d'argent

reproduite page 107. Le bronze de Filippo Maserano par le même artiste, a pour revers le type d'une pièce de Tarente également reproduite.

Enfin, la cornaline si connue du Musée de Naples (page 109) et qui représente Apollon debout, demi-nu et tenant sa lyre, ayant à ses pieds



LODOVICO SCARAMPI, PAR ANDREA MANTEGNA.

(Musée de Berlin.)

Olympus implorant le dieu pour son maître Marsyas déjà lié à un arbre, a servi à Boldù; il a pris la figure d'Apollon de ce gemme et l'a placée au revers de la médaille de Nicolas Schlifer.

Les bronzes de Boldù se détachent des séries contemporaines, par leur travail plus recherché, souvent plus élégant; mais l'aspect général est un peu sec, les belles épreuves de ces médailles semblent sortir d'un moule en métal; elles ont quelque ressemblance avec les pièces frappées.

Les plus belles médailles vénitiennes sont certainement les plus anciennes; celle de Francesco Foscari signée ANT. est d'un modelé bien plus large et plus savant que les bronzes de Boldù; Pietro da Fano, le médailleur aux initiales G. T. F. nous offrent encore des œuvres d'un très beau style, mais il nous semble que la décadence, commencée avec Antonio da Brescia, s'accentue fortement chez Camelio, malgré son habileté à s'essayer dans tous les genres, jusqu'à imiter, presque à contrefaire, les médailles antiques.

Il y a encore un reste de feu sacré chez Giovanni-Guido Agrippa et Giovanni Zacchi, mais Spinelli n'est véritablement plus qu'un graveur de monnaies; il était, du reste, le graveur en second de la Monnaie de Venise, fonction à laquelle il fut appelé le 29 juillet 1535.

Alessandro Vittoria qui, lui, fut un sculpteur de mérite, a produit une série de fort belles pièces, surtout quand on les compare à celles de Spinelli; mais si les portraits sont exécutés avec une facilité et une adresse incomparables, si les compositions de ses revers nous offrent, comme dans le nº 7, planche IX, le personnage principal dans une attitude superbe mais contournée et théâtrale, il faut reconnaître, cependant, que nous sommes bien éloignés de la noble simplicité du grand art de Pisanello et de ses successeurs immédiats.

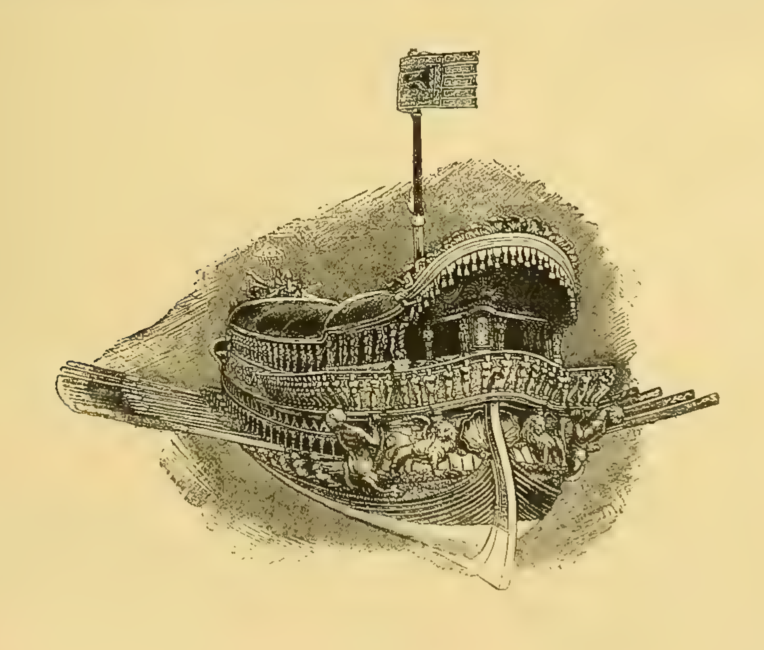
Parmi les médailleurs anonymes des doges, il se trouve quelques belles médailles de la seconde époque, c'est-à-dire exécutées dans la première moitié du XVIe siècle: tels sont les bronzes aux effigies des deux Barbarigo, Marco et Agostino, pl. X, nos 1, 2, 3, 4; Leonardo Loredano, pl. 5 et 6; Antonio Grimani, pl. X, 7 et 8, et les pièces d'André Gritti, même planche, nos 1 et 2. D'autres médailles fort intéressantes, des doges Trivisari, Girolamo Priuli, sont également représentées sur les planches XI, nos 4 et 5, et pl. XII, nos 1 et 2. C'est avec ces derniers doges que s'arrête leur série iconographique en métal, sauf une petite pièce en argent du doge Aloys Mocenigo et une oselle de la dogaresse Morosina Morosini, femme du doge Marino Grimani.

Les médailles non signées antérieures au XVIIe siècle et représentant des personnages vénitiens autres que des doges, forment une série très curieuse qui contient de fort belles pièces. Nous citerons rapidement le portrait de San Lorenzo Guistiniani, plaquette rectangulaire du cabinet de France; le bronze d'Andrea Centarrio, dont nous avons déjà parlé à propos de son portrait tiré d'un manuscrit du temps; Ludovico Scarampi, le prêtre soldat, l'ami et le protecteur de Mantegna; le célèbre cosmographe vénitien Fra Mauro, dont la

mappemonde dessinée quarante ans avant la découverte de l'Amérique nous donne une idée très nette de la cosmographie, dans la première moitié du xve siècle, mappemonde que l'auteur a fait reproduire ainsi qu'une carte du Paradis terrestre, tel qu'on le supposait à cette époque; Alde Manuce, le célèbre imprimeur vénitien; Gioacchino della Torre, le général des Dominicains, chargé par Alexandre VI de livrer Savonarole aux juges séculiers; Bartolomeo Alviano qui contribua à la victoire de Marignan en 1515; le poète Vinciguerra dont il a été question dans le VIe fascicule à propos d'une autre médaille de lui par Sperandio; bien d'autres encore que nous passons et des meilleurs! et Pierre Bembo représenté par trois bronzes, dont un nous le montre imberbe; Benedetto Bembo; les procurateurs de Saint-Marc, Tommaso et M.-Ant. Barbaro, Girolamo Grimani et Ant. Barbaro, Mocenigo, les cardinaux Marino Grimani, Comendone; l'évêque de Chioggia Gabriele Fiamma, et encore Bernardo Tasso, le père de Torquato, etc., et enfin le patriarche d'Aquilée Giovanni Grimani [1].

CHARLES EPHRUSSI.

1. Indépendamment des nombreuses vues et de tous les portraits que nous avons mentionnés, l'éditeur de « Venise » de M. Ch. Yriarte, a laissé l'auteur choisir les documents iconologiques qui lui semblaient utiles, dans ce splendide ouvrage, épuisé aujourd'hui et qui ne sera pas réimprimé.



LE

PORTRAIT PEINT EN FRANCE

AU XVIe SIÈCLE

BOURDICHON. — PERREAL. — LES CLOUET. — CORNEILLE DE LYON.

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

III



On a dit de Corneille de Lyon que tout était problème chez lui, son nom, sa vie, ses œuvres, comme si on connaissait mieux l'histoire de ses contemporains. Les uns ont voulu en faire le graveur de je ne sais quelles misérables figures publiées à Lyon, chez Arnoullet, en 1546 [2]; on se fondait pour cela sur un monogramme CC dont on faisait *Claude Corneille*. D'autres l'ont porté si haut dans son art qu'ils lui attribuaient tout dans les portraits du XVIe siècle, et qu'ils reculaient la date de sa mort pour pouvoir lui donner un surcroît de gloire. En somme, Claude Corneille, comme on l'appelle encore, ne mérite probablement ni l'injure d'être présumé l'auteur des portraits d'Arnoullet, ni l'honneur qu'on veut lui faire d'avoir peint plus d'un millier de panneaux ou de toiles excellentes. Il y a lieu de le ramener à ses proportions.

Corneille n'a longtemps été connu que par une mention de Brantôme comprise dans l'éloge de Catherine de Médicis, et par

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVI, p. 108.

2. Robert-Dumesnil, *Le Peintre-Graveur*, VI, p. 7. L'ouvrage où se trouvent les portraits en question est un *Épitome des roys de France*, Lyon, Arnoullet, 1546, in-8°. Je donnerai une idée de la valeur du recueil quand j'aurai dit que Hugues Capet y est figuré sous les traits de Jean de Leyde servilement copiés sur l'estampe d'Aldegraver, mais mal copiés, bien entendu.

quelques renseignements épars et tellement confus qu'on n'aurait su en tirer la moindre donnée certaine. Il avait « peint, raconte Brantôme, en une grand chambre tous les grands seigneurs, princes, cavalliers et grandes reynes, princesses, dames, filles de la court de France. Estant donc en ladicte chambre de ces paínctures, nous y vismes ceste reyne (Catherine de Médicis) parestre painte très bien en sa beauté et en sa perfection, habillée à la franceze d'un chapperon avec ses grosses perles et une robe à grandes manches de toille d'argent fourrées de loups cerviers, le tout si bien représenté au vif avec son beau visage, qu'il n'y failloit rien plus que la parolle, aiant ses trois belles filles auprès d'elle. A quoy elle prist fort grand plaisir à telle veue, et toute la compagnie qui y estoit »[1].



CATHERINE DE MÉDICIS, PAR CORNEILLE DE LYON.

(D'après une gravure du « Promptuaire », Lyon, 1553.)

Cette visite se passait en juillet 1564[2], nous allons tout à l'heure en avoir une preuve péremptoire. C'était l'année choisie par la cour pour un grand voyage à travers la France. Il y avait longtemps déjà que Corneille avait peint le portrait à *chaperon* et à *loups cerviers*, car la reine Catherine n'était point veuve alors. Aussi, dans toute la compagnie qui l'entoure durant sa visite à Corneille, ne se trouve-t-il plus que le duc de Nemours qui puisse se rappeler ce costume déjà si démodé : « Je croy, dit la reine, qu'il vous ressouvient bien du temps, de l'aage et de l'habillement de ceste painture. Vous pouvez bien juger mieux que pas ung de ceste compagnie, vous qui m'avez veue

1. Brantôme, édit. Lalanne, t. VII, p. 343.

2. Le voyage de la cour à Lyon se fit en juillet 1564, et c'est durant cette absence que se produisit le fameux scandale causé par Isabeau de la Tour de Limeuil, nièce de Catherine de Médicis, laquelle accoucha d'un fils du prince de Condé dans la garde-robe de la reine; nous avons eu occasion de parler ailleurs de cette dame devenue Mme de Sardini, parce que son portrait au crayon, aujourd'hui au Louvre, nous a aidé à identifier l'œuvre d'un inconnu, Benjamin Foulon, neveu de François Clouet.

ainsy, si j'estois estimée telle que vous dictes et que je suis esté comme me voylà [1] ».

J'ai tout lieu de penser que le portrait dont voulait parler Brantôme est celui qui a servi de type aux premiers crayons de la reine; peint vers 1550 environ, quatorze ans avant sa visite à Corneille, il répond fort exactement à la description ci-dessus. Catherine y portait le coquet chaperon à templette orné de grosses perles, et les fourrures de lynx. Ce portrait fut, d'ailleurs, reproduit dans un livre imprimé à Lyon en 1553, le *Promptuaire des Médailles*, chez Guillaume Roville [2], et on peut sans trop de crainte avancer que l'éditeur lyonnais avait chargé son compatriote de lui fournir les effigies de la cour. Nous aurons, d'ailleurs, d'autres preuves à faire valoir tout à l'heure, nous ne donnons celle-ci qu'en passant et pour préciser la date. Pour nous, le portrait décrit par Brantôme était antérieur à l'édition du *Promptuaire* de Roville.

La valeur de Corneille aux yeux de ses contemporains était peu contestable. Voici un artisan, un « homme de mestier », comme on disait, qu'une grande reine ne dédaigne pas de visiter et qu'elle honore de ses approbations flatteuses. J'imagine que dès cette année 1564 le vieil artiste ne travailla plus guère. Le temps de sa maturité avait dû s'écouler entre la vieillesse de Jeannet Clouet et l'âge mûr de François, soit entre 1530 et 1550; vingt ans de labeur soutenu.

L'enthousiasme constaté par Brantôme avait été si grand que le roi Charles IX, à peine arrivé à Montpellier après son départ de Lyon, ne manqua point de témoigner le contentement de la reine mère et le sien par un de ces dons si ordinaires en ces temps. Corneille reçoit, le 25 décembre 1564, les meubles de la succession de Pierre Breyssard, un étranger mort comme autrefois Jeannet Clouet, avec sa tache originelle d'aubain. Cet acte de donation n'aurait pour nous qu'une importance secondaire s'il se bornait à mentionner l'octroi royal, mais comme il nous indique en même temps le vrai nom de Corneille, il devient pour nous une pièce capitale [3].

1. Cette pièce a été publiée par M. Tamisey de la Roque dans le t. V, p. 142, des *Archives de l'Art français*.

2. *Promptuarium iconum*... Lyon, Roville, 1553, in-4°. Le portrait de Catherine est à la page 246 (446 par erreur); ce type fut conservé dans les crayons. M. Courajod en possède un curieux exemplaire dessiné dans un album, et M. de Rothschild un émail publié par Lièvre dans ses *Collections célèbres*, mais avec des variantes.

3. Brantôme, *Ibidem*. Jacques de Savoie, duc de Nemours, avait à l'époque de la fabrication du portrait, dix-sept ou dix-huit ans, étant né en 1531, de Philippe de Savoie et de Charlotte d'Orléans. Lors du voyage de Lyon il avait trente-trois ans.

Corneille y est appelé *De la Haye*, peut-être à cause de son lieu d'origine, ainsi que le laisse entrevoir le prénom de Cornelitz ou Corneille. Était-il aussi un Flamand égaré à Lyon comme Clouet l'avait été à Paris et à Tours? Le temps seul pourra nous l'apprendre. Quoi qu'il en soit, c'était bien là son nom ordinaire, car un de ses compatriotes, Antoine du Verdier, sieur de Vauprivas, auteur d'un livre imprimé à Lyon en 1577, les *Diverses leçons*[1], ne manque pas de l'appeler *Corneille de Laye*, ce qui confirme amplement la pièce que nous citions tout à l'heure. Il n'est point sans importance, on le comprend, de publier tous ces détails, car le nom de de la Haye eût





FRANÇOIS ET CHARLES DE VALOIS, PAR CORNEILLE DE LYON.

(D'après les gravures du « Promptuaire », Lyon, 1553.)

pu dérouter les chercheurs fort au courant, d'ailleurs, de celui de Corneille. C'est ainsi qu'un rédacteur de la *Revue universelle des Arts*[2] qui signalait le passage de Vauprivas, croyait avoir découvert un inconnu et le proclamait tel.

Vauprivas nous apprend autre chose encore. Corneille avait une fille et il lui avait enseigné son art, qu'elle exerçait « divinement bien » au temps de Vauprivas, soit en 1575 environ. Il semble que les femmes se fussent volontiers adonnées à la peinture du portrait sur la fin du XVIe siècle, puisque Élisabeth Duval passait pour un des meilleurs crayonneurs, et que voici la fille d'un praticien émérite comparée par Vauprivas à Parrhasius fils d'Évenor, et à Timarca fille de Micon, qui avaient appris la peinture de leurs pères. C'est là, d'ailleurs, tout ce que nous savons sur le vieux peintre lyonnais et nous ne pourrions donner de sa vie que des dates approximatives. Si nous plaçons l'apogée de son talent à la quarantaine, nous dirons

1. A. Duverdier de Vauprivas, *Diverses leçons*, Lyon, Honorat, 1577, in-8°.
2. *Revue universelle des Arts*, XXI, 337.

que Corneille allait comme le siècle et qu'au temps de Vauprivas, s'il vivait encore, il devait approcher de ses quatre-vingts ans. Il travailla surtout de 1530 à 1550, ainsi que nous l'indiquions plus haut et nous en avons des preuves nombreuses.

C'est encore Gaignières qui nous les fournira, et qu'on se rassure, Gaignières qui avait une admirable collection de tableaux du XVIe siècle, ne les baptisait pas au hasard. Si j'ai rencontré dans son recueil cinq portraits avec le nom de *Corneille*, je n'en ai trouvé que deux portant celui de *Janet*. Or, s'il eût inscrit ces mentions au hasard il n'eût point manqué de faire bénéficier ce dernier de la notoriété attachée à sa personne, et parmi les 30 ou 40 panneaux qu'il a fait copier nous aurions au moins 25 Clouet. De notre temps, les amateurs n'eussent point hésité.

Si donc Gaignières a inscrit le nom de Corneille au bas de ces copies, c'est qu'il a eu quelque raison sérieuse de le faire, et nous ne nous attarderons point sur ce fait. D'ordinaire la note placée par lui au bas de la copie est formulée en ces termes : « Pris sur l'original *peint par Corneïlle*, dans le cabinet de M. de Gaignières ». De fait, ces reproductions un peu lourdement traitées à l'aquarelle sur parchemin, laissent entrevoir un original d'assez grande allure. Les deux premiers portraits de la série peints avant 1536, — puisque l'un des jeunes gens représentés mourut à cette date, — sont ceux de François dauphin, fils de François Ier, et de Charles son frère [1]. Les deux princes ont la même pose et presque le même costume; un habit noir de velours brodé d'or, et la toque noire à plume blanche. Vient ensuite un portrait de la belle marquise de Rothelin [2], cette « honneste dame », cette ravissante Jacqueline de Rohan, dont on disait qu'elle portait les chausses et son mari les vertugades. La princesse a ici dix-neuf ans et son costume est encore celui qu'elle avait quand on la nommait « la fille puînée de Gié », c'est-à-dire la seconde fille des Rohan-Gié.

Voici maintenant Jacqueline de Longwy, morte étique à la suite de prodigalités amoureuses [3], habillée à la mode admirable de 1555, avec les cheveux relevés aux tempes et emprisonnés dans un escoffion.

1. Bibl. Nat. (Estampes), Oa 16, folios 15 et 16 (*Recueil de Gaignières*). Le portrait de Charles est celui du *Promptuaire* de Roville.

2. *Ibidem*, Oa 17, fol. 18 *bis* (*Idem*). Je crois ne pas me tromper en affirmant que le portrait de cette dame, possédé par Gaignières, est celui qui figurait dans la collection Pourtalès sous le nom de Clouet.

3. *Ibidem*, Oa 17, fol. 21 (*Idem*).



Clouet del.

MARGUERITE DE NAVARRE, FEMME DE HENRI IV.

Voici enfin l'effigie la plus importante de toutes [1], celle de Marguerite de Valois, duchesse de Savoie, sœur de Henri II, peinte en 1548, à l'âge de vingt-cinq ans, d'après la date même du panneau.

La belle-sœur de Catherine de Médicis avait été portraiturée en même temps qu'elle. Nous indiquions tout à l'heure l'année 1550



FRANÇOIS, DAUPHIN, FILS DE FRANÇOIS Ier, PAR CORNEILLE DE LYON.

(D'après une copie faite pour Gaignières.)

pour la reine et nous y étions conduit par le costume. Ici la future duchesse de Savoie, *Madame Marguerite*, suivant le nom que lui donnait la cour, est coiffée d'une toque noire à plumes, et de cheveux blonds frisottés aux tempes, coiffure plus jeune que n'était le chaperon perlé et orné de Catherine. Un fait à noter en passant, c'est que le délicieux portrait sur bois de Marguerite publié dans le *Promp-*

1. *Ibidem*, Ob. 10 a fol. 3 (*Idem*).

tuaire[1] est une reproduction de celui de Corneille avec quelques légères variantes. C'est une nouvelle présomption en faveur de notre idée de réputer le peintre lyonnais un des dessinateurs du *Promptuaire*. Roville avait sans doute obtenu de Corneille de reproduire certains panneaux de la *Chambre aux peintures*.

Nous voici tout naturellement amené à dire un mot de cette fameuse *chambre*. Quand avait-elle pu être ornée de ces effigies par Corneille? S'était-il déplacé et était-il venu à Paris chercher ses modèles et ses croquis?

La réponse se trouve dans un autre livre de Roville imprimé à Lyon en 1549 : LA MAGNIFICENCE DE LA SUPERBE ET TRIOMPHANTE *Entrée de la noble et antique cité de Lyon, faicte au tres chrestien roy de France, Henry deuxième de ce nom, et à la royne Catherine son espouse, le XXIII de septembre MDXLVIII*[2].

Septembre 1548! Ceci est péremptoire et concorde victorieusement avec le panneau de Gaignières, daté de cette année même. Toute la cour accompagnait le roi qui revenait de Turin, et qui, avant d'entrer dans la ville, s'était arrêté à l'abbaye d'Ainay. La cité de Lyon avait fait royalement les choses, si l'on en juge par les illustrations du livre de Roville, dont quelques-unes pourraient bien être de Corneille par parenthèse, celle du fantassin et du cavalier entre autres.

1. C'est le dernier portrait du *Promptuarium iconum regium*, édit. de 1553. C'est aussi le plus gracieux et le plus fin.

2. Marguerite de France est plusieurs fois nommée dans ce récit; et il n'est pas sans importance de donner quelques détails complémentaires sur ces fêtes et leurs ordonnateurs. Brantôme en a longuement parlé dans les *Dames* (IX, 250 et suiv.). D'après la *Magnifique entrée*, Henri serait venu à Lyon à la suite d'une tournée en Piémont. Il y fut reçu par la ville et par Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare, archevêque de Lyon. L'arrivée du roi à Ainay eut lieu le 21 septembre; il fit son entrée dans la ville le dimanche 23. Le 24, la reine fit une promenade dans la ville en « lictière toute descouverte avec *Madame Marguerite*, sœur du roy, vestues d'une *mesme pareure en coeffe tant chargées de pierrerie resplendissante*, qu'elle sembloit plus proprement un autre ciel estincellant, que gemmes ». Suivaient la reine de Navarre avec la princesse, M. de Vendôme, Mme de Saint-Pol, puis les demoiselles « vestues d'un mesme accoutrement de blanc, le cuffion d'or en teste garny de riche pierrerie, accompagnées chascune d'un prince, grand seigneur, etc... » Le mercredi 26 on fut reçu par le cardinal d'Este, qui avait un jardin « magnifiquement accoustré, et par *peintres excellens faict peindre a frais* dedans et dehors, où les quatre vertus cardinales, grandes au naturel, accompagnoient un grand escusson de France ».

Il serait difficile dans ce brouhaha des fêtes, de préciser le jour où Corneille aurait pu prendre ses esquisses. La cour ne quitta Lyon que le lundi 1er octobre pour se rendre à Fontainebleau.

On comprend que la visite d'hôtes aussi illustres piqua au jeu le peintre lyonnais, jaloux de rivaliser avec ceux de Paris, et qu'il ne perdit point son temps. Sans doute il n'avait pas eu le loisir de « parfaire » toutes ces portraitures; mais il en avait pris des crayons exacts suivant l'habitude, avec des remarques destinées à donner la



CHARLES DE VALOIS-ANGOULÊME, FILS DE FRANÇOIS Ier, PAR CORNEILLE DE LYON.

(D'après une copie faite pour Gaignières.)

couleur. Plus tard il s'était mis à l'œuvre et avait terminé toutes les ébauches, ce qui expliquerait jusqu'à un certain point l'étonnement de Catherine. Elle ne s'était jamais vue, n'ayant été peinte qu'après son départ.

Voilà qui donne une singulière consistance à notre supposition des illustrations du *Promptuaire* par Corneille, au moins pour la partie des personnages de la cour. Il les tirait de cette *Chambre aux peintures* que Brantôme avait vue, et, pour trois ou quatre personnages au

moins, nous avons la preuve de ce fait. De plus, nous savons la date précise à laquelle notre artiste se trouvait être dans la plénitude de son talent, 1550 environ. Bien des choses, on le voit, s'expliquent par de simples rapprochements.

Il eût été piquant de pouvoir opposer au prétendu Claude Corneille de Robert-Dumesnil le Corneille de la Haye de Roville avec les charmants bois du *Promptuaire.* Malheureusement Roville qui, suivant la mode du temps, publie une préface pleine de considérations quintessenciées, oublie justement celles qui nous eussent le plus importé. Peut-être qu'un jour la lumière se fera ; je signale cette question intéressante aux érudits du Lyonnais.

Je m'arrêterai ici dans cette petite notice sur Corneille de la Haye, n'osant guère parler de son talent que je n'ai vu qu'à travers la lourde main du copiste de Gaignières. M. de Laborde avait voulu lui faire honneur du *Brissac* et du prétendu *François Ier* jeune, du Louvre [1]. Pourquoi? Je ne l'ai jamais su; peut-être parce que M. de Laborde estimait Jeannet Clouet trop vieux et François Clouet trop jeune, à ce moment, pour avoir peint ces deux merveilles. J'avoue pour mon compte pencher un peu en faveur de Jean Clouet. Il pouvait avoir cinquante ans lors de l'exécution de ces deux portraits, que je crois être de 1540 environ, et la manière très rapprochée de celle qui présida à la confection du petit *Saint André*, me laisse entrevoir une parenté sérieuse entre ces travaux. Jusqu'à nouvel ordre je ne citerai aucun tableau de nos musées comme étant de Corneille de Lyon, je me contenterai de faire remarquer une fois de plus que la mode actuelle de rapporter tout aux Clouet n'est pas sans injustice. Nous verrons dans un prochain article, ce que nous savons du plus illustre des Jeannet, et de ceux de ses contemporains qui furent ou ses imitateurs ou ses rivaux.

HENRI BOUCHOT.

(*La fin prochainement.*)

1. De Laborde, *Renaiss. des Arts*, p. 77 et 144. Dans une inscription incomplète, placée sur le *Brissac*, M. de Laborde avoue n'avoir pu lire *estant neun;* c'est *estant jeune* qu'il y a; ceci est une formule bien connue. Brissac avait alors trente ans. Cette mention prouve d'ailleurs que la lettre fut mise plus tard et que partant celle du portrait, dit de *François Ier*, est une erreur postérieure à l'œuvre, incontestablement exécutée d'après nature.

LES

ANCIENNES COLLECTIONS DE MANUSCRITS

LEUR FORMATION ET LEUR INSTALLATION.

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)



Cette bibliothèque du Louvre, protégée par des portes de trois doigts d'épaisseur et par des treillis en fil d'archal à toutes les fenêtres, pourvue d'une grande lampe d'argent et de trente chandeliers qui permettaient d'y travailler le soir, était aussi meublée de bancs, de roues et de lutrins. En effet, les manuscrits étaient assez souvent conservés sur de simples pupitres, qui garnissaient les murailles aux lieu et place des armoires ou concurremment avec elles. Cet usage remōnterait très haut, s'il fallait s'en rapporter à la tradition d'après laquelle on aurait conservé un de ces meubles ayant appartenu à sainte Clotilde. Leur nom de lutrins ou lettrins provient même, comme l'on sait, des lectures qu'ils servaient à faciliter, particulièrement dans les églises. On les faisait, soit en fer, soit en bois, et on les décorait avec une certaine recherche, comme on en peut juger par les élégants spécimens donnés par Viollet-le-Duc; mais il ne faut pas confondre ceux qui formaient de petites bibliothèques avec le *scriptionale* à l'usage des copistes [2]. Ils tournaient quelquefois sur eux-mêmes, et c'est dans ce cas qu'ils s'appelaient des *roues*. Chacun d'eux supportait un ou plusieurs manuscrits, avec des étiquettes désignant les numéros ou le titre de ceux-ci. Et, pour

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXVI, 2e période, p. 57 et 151.
2. *Dict. du mobilier*, I, 155 et suiv.

que les volumes ainsi placés en dehors de tout abri et de toute clôture ne fussent point dérangés ni perdus, ils étaient « enchaînés ».

La chaîne joue un rôle important dans les anciens catalogues. Un livre était-il considéré comme ayant quelque valeur? Aussitôt on le mettait aux fers : *Cathenetur!* Préservatif sûr contre les vols, mais beaucoup moins efficace contre les dégradations. Cette chaine était attachée par une boucle à la couverture du volume et se détachait au moyen d'une serrure, dont la clef était gardée en lieu sûr. Elle était toujours assez longue pour ne pas empêcher le travail du lecteur ; néanmoins elle devait beaucoup le gêner. Le clergé avait appliqué ce traitement aux bréviaires publics exposés à l'intérieur des églises et aux vies des saints que la foule des pèlerins venait feuilleter dans les sanctuaires érigés en leur honneur. Les docteurs de Sorbonne en avaient fait autant pour la plupart des manuscrits de leur bibliothèque, sans doute en raison de sa publicité et du nombre de ses clients. Dans l'édifice qui la renfermait, reconstruit en 1481, et tout le long de la vaste galerie éclairée par trente-huit fenêtres qui en faisait la pièce principale, étaient disposés vingt-huit lettrins de cinq pieds de haut, séparés par un espace convenable et portant chacun plusieurs ouvrages enchaînés. Le cardinal de Foix, en fondant le collège qui reçut son nom, stipula que ses livres y seraient rangés sur des pupitres, suivant l'ordre des matières, et fixés à leur place par des liens de fer. Cette coutume se perpétua dans certains établissements jusqu'aux temps modernes, car, en 1770, on voyait encore à la Faculté de médecine de Paris des chaînes destinées à retenir les volumes sur les tables.

Enfin, il existait pour certaines catégories de livres des modes de conservation plus rudimentaires. A l'instar des Romains, qui les enfermaient dans des boîtes plus ou moins précieuses, les bibliothécaires du moyen âge les empilaient dans des coffres en bois. La reine Isabeau avait elle-même dans ses appartements « un coffre moyen couvert de cuir noir, ferré et fermant à clef, pour mettre certains livres ». Et plus tard elle en fit faire d'autres semblables pour loger ses manuscrits, ses joyaux et ses couvre-chefs [1]. Louis XI et René d'Anjou, qui, dans leurs voyages, se faisaient suivre d'une partie de leur bibliothèque, se servaient en pareil cas de grands coffres, ou même de tonneaux appropriés à cette destination. Quelques comptes font aussi mention de sacs de peau ou de parchemin contenant des

1. Archives nationales, KK 41, 43.

livres, système usité fort longtemps, comme l'on sait, pour les dossiers de procédure et les pièces d'archives. Il est probable, toutefois, que ce dernier genre de réceptacle, et même les caisses de bois, n'abritaient ordinairement que les volumes de peu de prix.

IV.

Les bibliophiles avaient beau multiplier les précautions : il en était d'eux comme de ces jaloux que ni verrous, ni grilles n'assurent contre les entreprises des galants. Les vols étaient assez fréquents dans les librairies les mieux défendues; leur contenu valait des sommes si considérables, qu'il attirait les malfaiteurs comme l'or et les joyaux. Mais, plus encore peut-être que les déprédations, la négligence de certains gardiens et surtout l'usage du prêt contribuaient à les appauvrir. Livre prêté, livre perdu; c'est un dicton qui a toujours sa raison d'être. Il l'avait particulièrement dans le temps où les distances, la difficulté des relations empêchaient quelquefois de faire rentrer à volonté les volumes sortis ou d'en retrouver la trace.

Et pourtant, que de garanties n'exigeait-on pas du particulier auquel on les remettait? On a vu tout à l'heure les obligations que la règle de Saint-Victor imposait à l'emprunteur comme au bibliothécaire. Richard de Bury voulait aussi que les étudiants d'Oxford, héritiers de ses collections, ne livrassent le moindre manuscrit que contre une forte caution, dépassant même sa valeur; il fallait, de plus, qu'il existât en double, qu'il ne fût pas emporté hors de la ville ou de ses faubourgs, enfin que les circonstances du prêt, les noms, les dates, fussent inscrits avec la plus grande exactitude [1]. La Sorbonne, comme l'a fait remarquer M. Cocheris, avait établi la première, dans son règlement de 1321, le principe rigoureux du cautionnement; mais elle se contentait d'un gage de valeur égale, et, pour en déterminer plus facilement le montant, elle faisait estimer tous ses livres à mesure qu'elle les acquérait; la plupart portent même encore le chiffre de cette estimation. Ses membres tenaient très soigneusement le registre des prêts, et de longues listes d'ouvrages ainsi communiqués à l'extérieur se rencontrent de temps en temps sur les manuscrits qui leur appartenaient. Quelques docteurs en

1. *Philobiblion*, ch. XIX.

gardaient chez eux toute la vie, car la durée de l'emprunt était illimitée; et de là, sans doute, plus d'une perte regrettable.

De hauts personnages abusaient parfois de leur puissance pour faire pis, et soumettaient à des contributions forcées les dépôts dont ils n'avaient point la propriété; cela s'est vu, à la vérité, dans des temps beaucoup plus rapprochés de nous. Cependant les rois eux-mêmes étaient astreints à la caution. Cette obligation faillit un jour brouiller l'impérieux Louis XI avec la Faculté de médecine, malgré les sentiments que le souci continuel de sa santé devait lui inspirer pour ce corps vénérable. Il voulait avoir dans sa bibliothèque les œuvres médicales de Rhasès. La Faculté seule les possédait, en deux petits volumes. Il députa donc vers son doyen le président de la Chambre des comptes, Jean de la Driesche, avec mission de lui demander le prêt de cet exemplaire, seulement le temps nécessaire pour le faire copier. La Faculté prit peur : s'il lui était difficile de refuser, il lui semblait encore plus malaisé de contraindre un pareil emprunteur à la restitution, et elle se défiait de sa bonne volonté. Après de nombreuses et longues délibérations, les docteurs se résignèrent à se dessaisir des deux volumes, mais à la condition que le roi leur remettrait douze marcs de vaisselle d'argent et un billet de cent écus d'or souscrit par un des principaux bourgeois de Paris; ils le priaient, en outre, de s'intéresser à l'agrandissement de leurs bâtiments et de les y aider par une subvention. Louis XI avait une telle envie du Rhasès, qu'il livra les gages demandés ; mais il garda le livre fort longtemps, et, quant à la subvention, il fit la sourde oreille [1].

Malgré ces déboires et ces déperditions, ou plutôt en raison même des accidents qui étaient à redouter, il faut rendre hommage à la pensée libérale qui, de tous côtés, poussait les dépositaires de nos richesses littéraires à les confier aux travailleurs sérieux; car ce n'est pas seulement à Saint-Victor et dans le grand établissement scientifique fondé par Robert Sorbon que cette générosité s'exerçait, au péril même des plus précieuses collections. Elle était en pratique à Saint-Germain-des-Prés, à Corbie, dans toutes les grandes abbayes de France, dans celles d'Espagne, dans la plupart des églises cathédrales, et jusque dans certains châteaux, par exemple celui de la Ferté en Ponthieu, dont le bibliothécaire prêtait certains volumes contre reconnaissance [2]. Le chapitre de Notre-Dame de Paris en avait donné l'exemple dès 1271, et bien plus tôt encore, en 1212, un concile

1. Franklin, *Les Anciennes bibliothèques de Paris*, II, 22.
2. Voy. *Bibl. de l'École des Chartes*, année 1852, p. 559.

tenu dans cette ville avait rappelé aux religieux que le prêt des livres était une œuvre de miséricorde [1].

C'est encore la crainte des voleurs et des emprunteurs négligents qui a dicté aux propriétaires d'une foule de manuscrits les ex-libris infiniment variés dont ils sont revêtus. La plupart se sont bornés à inscrire sur le premier ou le dernier feuillet leurs noms et qualités ; nous devons à cet usage une série de signatures ou d'autographes des plus précieux, émanés, entre autres, du roi Jean, de Charles V, de son frère le duc de Berry, du duc Charles d'Orléans, de Charles VIII, de Raymond Lull, de Tristan l'Ermite. Cependant un assez grand nombre ont donné à leur marque de propriété plus de développement, et l'ont accompagnée de menaces plus ou moins terribles contre le malfaiteur assez hardi pour détourner le volume. Sur les livres provenant des anciens monastères, sont fulminés les anathèmes les plus sévères : *Quisquis eum inde aliquo ingenio non redditurus abstulerit, cum Juda proditore, Anna et Caïpha atque Pilato damnationem accipiat* [2], etc.

Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que parfois ces malédictions arrêtaient réellement la main des déprédateurs. Encore au commencement de ce siècle, des vers contre les voleurs, tracés en tête du psautier de Saint-Gall, empêchèrent, dit-on, le pillage de l'abbaye, envahie par les Français. A la fin d'une bible du British Museum, écrite vers l'an 1200, les châtiments les plus divers sont accumulés avec une sorte d'acharnement sur la tête du téméraire : *Quem si quis abstulerit, morte moriatur, in sartagine coquatur, caducus morbus instet eum, et febres, et rotetur, et suspendatur. Amen* [3] ! Le dernier mot de cette sentence féroce rappelle étrangement certain quatrain macaronique dont les écoliers de nos jours aiment à orner la couverture de leurs livres : Évidemment la pensée, sinon la forme, de cet ex-libris

Aspice Pierrot pendu
Quod librum n'a pas rendu, etc.

classique remonte à une époque très ancienne; il fait partie de la littérature populaire au même titre qu'une quantité de dictons ou de proverbes, qui sont de tous les temps et de tous les pays.

A côté des formules menaçantes ou plaisantes, on en trouve de touchantes et de plaintives; celle-ci, par exemple : « Ce livre appartient à honnoré escuyer Yonnet d'Oraille, maistre d'ostel de monsei-

1. Voy. Delisle, *op. cit.*, II, 195.
2 Ms. 95 du fonds de la reine de Suède, au Vatican.
3. Voy. Curmer, *Évangiles*, appendice.

gneur le gouverneur, lequel, à l'ayde de Dieu, me puisse délivrer de mes douleurs et moi faire changier air [1]. » D'autres fois, le propriétaire, non content d'affirmer ses droits, rappelle dans quelles circonstances il a acquis le volume : *Hunc librum à magistro Donato, de ordine Fratrum Minorum, emi ego dux Aurelianensis, Mediolani,* etc. [2]. Ailleurs : « Ce livre fist frère Jaiques le Grant, de l'ordre des hermites saint Augustin, et le donna à Jehan, filz de roy de France, duc de Berry et d'Auvergne, comte de Poitou, d'Estampes, de Bouloingne et d'Auvergne. J. Flamel [3]. »

L'ex-libris de la Sorbonne est accompagné, comme nous l'avons dit plus haut, de l'énoncé de la valeur matérielle du manuscrit. Très souvent ces inscriptions finales se confondent avec les *explicit* ou sont tracées par la même main. Elles formeraient, comme ces derniers, une collection d'un piquant intérêt, si l'on voulait prendre la peine de les rapprocher et de les étudier.

Vers la fin du moyen âge, l'ex-libris céda généralement la place aux devises, aux emblèmes, aux armoiries, aux marques bibliographiques de toute espèce. Ces différents signes fournissent les plus utiles indices pour reconnaître l'origine des manuscrits. Mais souvent ils ont été effacés, puis recouverts ou remplacés par ceux d'un nouveau propriétaire, et, dans ce cas, leur restitution devient une tâche très délicate. Voici les marques apposées par les principaux bibliophiles du temps sur les volumes qui leur appartenaient, indépendamment de leurs chiffres et de leurs armes.

Jean, duc de Berry : Le temps venra ; un ours et un cygne; un V et un E entrelacés.

Philippe le Bon, duc de Bourgogne : Aultre n'auray.

Jacques d'Armagnac, duc de Nemours : douze lettres ne formant aucun mot et combinées de différentes façons.

Charles, duc d'Orléans : xl ou 40.

Marie de Clèves, sa femme : Rien ne m'est plus, avec une chantepleure, des larmes ou des pensées.

Pierre de Beaujeu, duc de Bourbon : Espérance.

Le roi René : Ardent désir, avec des chaufferettes enflammées; Arco per lentare, piaga non sana, avec des arcs brisés.

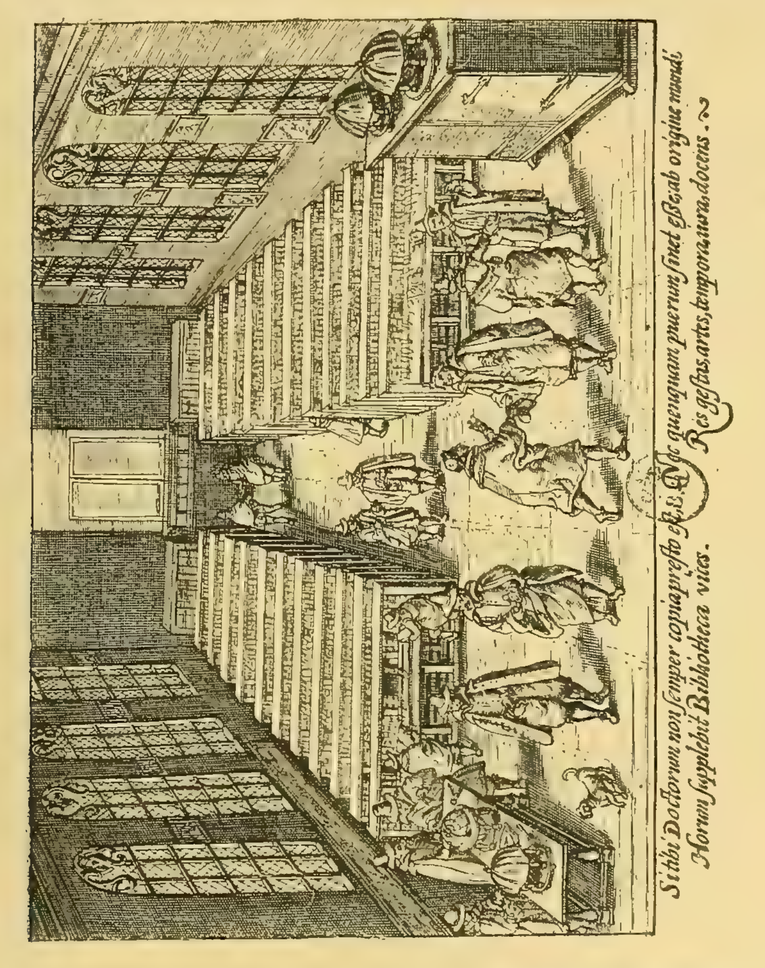
Charles VIII : A mon atante ; Plus qu'autre ; Orlend de Charles.

Louis XII : un loup ou un porc-épic.

1. Bibl. Nat., ms. français 1611.
2. *Ibid.*, ms. latin 1917.
3. *Ibid.*, ms. français 1023.

Les ducs de Milan : HIC VERGES NIT (je n'oublie pas); MIT ZAIT (avec le temps); MERITO ET TEMPORE; A BON DROIT, avec des tourterelles et des levrettes.

Louis de Bruges, sire de la Gruthuyse : PLUS EST EN VOUS, ou en flamand MEER ES IN U, avec des bombardes sur leurs affûts.



LA BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ DE LEYDE, AU XVIe SIÈCLE.

(Fac-similé d'une gravure de Crispin de Passe).

Catherine de Médicis : ARDOREM EXTINCTA TESTANTUR VIVERE FLAMMA, autour d'un monceau de pierres calcinées.

Alphonse d'Aragon, roi de Naples; ANTE; SIEMPRE ARAGORA, autour d'une rosace.

Ferdinand, son fils : SUSTINIRE; POR BIEN FINIR; DECORUM.

Le cardinal d'Amboise : NON CONFUNDAS ME, DOMINE, AB EXPECTATIONE MEA.

On a cru longtemps que la bande tricolore (bleu, blanc et orange,

ou orange, blanc et bleu) qui sert d'encadrement à certaines miniatures désignait les manuscrits appartenant à Charles V ou au moins à son époque. M. Delisle l'a retrouvée dans plusieurs volumes étrangers à l'un comme à l'autre, et en a conclu avec raison qu'il ne fallait y voir qu'un système de décoration fort en vogue dans la seconde moitié du XIVe siècle, principalement à Paris [1]. A partir de l'avènement de l'imprimerie, les marques bibliographiques, surtout les chiffres et les monogrammes, se multiplièrent et ornèrent de préférence les couvertures des volumes de luxe. Les belles reliures de la Renaissance et des temps modernes en offrent, comme chacun sait, une série véritablement artistique.

Ainsi, autant le manuscrit à l'état isolé a été soigné, embelli par les scribes, les enlumineurs et les relieurs, autant, à l'état collectif, il a été choyé par les amateurs et les propriétaires de librairies. Les progrès ultérieurs du luxe et du confortable ont peut-être valu aux collections publiques ou privées des asiles plus somptueux, des installations plus commodes; mais jamais elles n'ont été l'objet d'un amour aussi passionné que dans les temps où le livre était encore une rareté.

A. LECOY DE LA MARCHE.

1. *Cab. des manuscrits*, t. I, *passim*.





QUELQUES DOCUMENTS

SUR

L'HISTOIRE DES ARTS EN FRANCE

D'APRÈS UN RECUEIL MANUSCRIT DE LA BIBLIOTHÈQUE DE ROUEN

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

II

SCULPTEURS (IMAGIERS ET TOMBIERS) ET OUVRAGES DE SCULPTURE

1255. — *Tombeau de la reine Blanche de Castille, à l'abbaye de Maubuisson* [2]. Un compte des prévôtés et bailliages de France pour l'année 1255, contient les deux lignes suivantes : « *Pro tumba Blanche regine empta apud Tornacum* (Tournai), *et pro vectura ejusdem* » — le montant de la dépense n'est pas indiqué — (t. IV, f. 1 v°). Il ne peut y avoir aucune hésitation sur cette « Blancha regina »; c'est évidemment Blanche de Castille, femme de Louis VIII, mère de saint Louis, morte en 1252, et enterrée à l'abbaye de Maubuisson, qu'elle avait fondée en 1236. Le surplus du texte, l'expression *tumba empta,* au moins, n'est pas d'une interprétation aussi positive; cependant, il semble qu'on doit vraisemblablement en conclure à l'exécution du tombeau à Tournai, par un *imagier* de cette ville. L. de Laborde [3], Waagen [4], etc., et tout récemment M. Louis Courajod [5] ont tour à tour constaté la célébrité des sculpteurs tournaisiens et leur influence artistique au XIVe siècle; M. Dehaisnes en a apporté une preuve antérieure : un tombeau de

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XXXV, 2e pér., p. 322.

2. Cette tombe n'existe plus; elle était de cuivre avec l'effigie de la reine en ronde bosse. — Voy. : A. Dutilleux et J. Depoin, *L'Abbaye de Maubuisson* (Pontoise, 1882-1885, 2 vol. in-4°), t. Ier, p. 106. — On a longtemps pris pour la statue funéraire de Blanche de Castille, de l'abbaye de Maubuisson, celle de l'impératrice de Constantinople Catherine de Courtenay, femme de Charles de France, comte de Valois, morte en 1307 et inhumée également à Maubuisson (statue aujourd'hui à Saint-Denis).

3. *Les Ducs de Bourgogne,* t. Ier, p. xcv.

4. *Deutsches Kunstblatt,* 1856, n° 27.

5. *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français,* t. III, p. 230-233.

l'abbaye de Flines, commandé, vers 1275, à un sculpteur tournaisien [1]; le texte que je publie aujourd'hui recule encore de vingt ans la renommée des *imagiers* de Tournai.

1275. — *Tombe de la reine Isabelle d'Aragon, à Saint-Denis.* — Un autre compte de l'année 1275, enregistre une dépense de 120 livres 17 sols pour le tombeau de cette reine, première femme de Philippe III, morte en 1271 : « *Pro tumba regine Ysabellis,* VI^xx *l.* XVII s. » (t. IV, f. 9). Voilà donc, à peu près précisée, la date de sa statue funéraire à Saint-Denis.

Vers 1285. — *Tombe de Jeanne de Toulouse, comtesse de Poitiers, à l'abbaye de Gercy en Brie* [2]. — Dans un compte dont j'ai déjà cité un extrait (voy. *Gazette* d'avril, p. 323), je lis encore : « *Pro tumba comitisse Pictaviensis,* XX *l.* » (t. VIII, f. 93). Il faut traduire *Comitissa Pictaviensis,* par Jeanne de Toulouse, femme d'Alphonse, comte de Poitiers (frère de saint Louis), morte en 1270 ou 1271, et inhumée à l'abbaye de Gercy en Brie qu'elle avait fondée avec son mari en 1269 [3].

1307. — *Date et auteurs (?) du tombeau de Philippe le Hardi, à Saint-Denis.* — Ce tombeau, commencé déjà en 1298 ou 1299 [4], paraît n'avoir été terminé, ou du moins placé à Saint-Denis, que dans le courant de l'année 1307 [5]. Un compte de juin à décembre 1307, contient en effet cette mention : « *A maistre Pierre de Chyelle* [6], *pour apparelier la tumbe du roy Philippe* et la faire mener à Saint-Denis et assouoir, IIII^c XXIII *l.* XII s. VIII d. parisis foibles, valent VII^xx *l.* XXX sols XI deniers parisis fortz » (t. IV, f. 103 v°).

Maître Pierre de Chelles, auteur, sans doute, du projet de ce monument ou, du moins, chargé d'en diriger l'exécution, est selon toute apparence, le « *magister Petrus de Chielle, magister fabrice ecclesie Beate Marie Parisiensis* », le « *mestre Pierre Chielle, mestre de l'euvre de Paris* », en 1316, découvert dans les archives d'Eure-et-Loir par M. Ad. Lecocq [7] et signalé, d'après lui, par M. Ch. Bauchal [8], comme un des continuateurs et, probablement, un des parents de Jean de Chelles, maître de l'œuvre de la façade méridionale du transept de Notre-Dame de Paris (1258) [9].

1. *L'Art dans les Flandres,* p. 123 et 384.

2. Cette tombe a été récemment retrouvée dans le parc de Gercy. Voir : F. de Guilhermy et R. de Lasteyrie, *Inscriptions de la France du* v^e *siècle au* XVIIIe..., t. V, p. 303-304.

3. Voy. *Gallia christiana,* t. VII, col. 623. — Bel. Ledrain, *Histoire d'Alphonse, frère de saint Louis, et du comté de Poitou...* (Poitiers, 1869, in-8°), p. 101.

4. Cette date ressort d'un compte mentionné dans le ms. 9069 latin, de la Bibl. nat., p. 845-846. — Philippe le Hardi était mort en 1285.

5. Vers la même époque, le traducteur de la vie latine de Philippe le Hardi redigée par Guillaume de Nangis, avant 1297, ajoutait au texte du chroniqueur qu'on pouvait voir à Saint-Denis le tombeau de ce roi et de sa première femme Isabeau d'Aragon : « tumbe de marbre bis en biaux ymages d'alebastre, richement et merveilleusement ouvrés de très noble et gentil oevre ». (*Recueil des historiens des Gaules,* t. XX, p. 539.)

6. Le ms. porte Pierre de *Chyolle.* Étant donnée la similitude des *o* et des *e* dans l'écriture de cette époque, je rétablis sans hésiter la lecture *Chyelle.*

7. *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir,* t. VI (1876), p. 451-453, 454.

8. *Notre-Dame et ses premiers architectes...* (Paris, 1882, in-8°), p. 8-11; — *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français* (Paris, 1887, gr. in-8°), p. 117.

9. Viollet-le-Duc, *Dictionn. raisonné de l'architecture française...* t. I, p. 111. — F. de Guilhermy, *Inscriptions de la France...* t. I, p. 15-16-17. — Ch. Bauchal, *ouvrages cités;* — etc.

Un *Jean d'Arras* [1] avait travaillé à la tombe de Philippe le Hardi. Le journal du Trésor de 1308 constate en effet, le 22 novembre, le paiement de 110 sols parisis forts à « *Ysabellis, relicta defuncti Johannis de Atrabato, pro operibus factis per eum dum vivebat circa sepulturam domini regis Philippi quondam* » (t. III, f. 18). — Les frais de ce monument étaient encore l'objet d'un compte en 1308 : « Debita que sunt solvenda pro *tumba regis Philippi*, tradita curie per dominum P. de Clariaco, presbyterum, quondam nepotem domini Galteri de Cantulupi » (t. XI, f. 39 v°) [2]; et enfin d'un autre compte en 1310 : « Computus domini Johannis de Capella et Johannis Poilasne de operibus domorum regis Parisius et de *factione tumbarum regine Johanne et regis Philippi*, mortui in Arragonia » (t. XI, f. 42) [3]. On sait que Philippe le Hardi mourut en 1285, à Perpignan, dans le cours de son expédition contre le roi d'Aragon.

1310. — *Tombeau de la reine Jeanne de Navarre, aux Cordeliers de Paris* [4]. — Dans le dernier compte que je viens de citer, il est question de la tombe de « la reine Jeanne » : c'est Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel, morte en 1305, et inhumée aux Cordeliers de Paris. On voit par là qu'elle attendit moins longtemps un monument funèbre que son beau-père Philippe le Hardi.

1309. — *Statue de saint Michel offerte par Philippe le Bel à l'abbaye de Mont-Saint-Michel.* — D'après un compte de 1309, « le roy alla au Mont-Saint-Michel après pasques » [5], et offrit à ce monastère trois « chapes » et « le *bel image de saint Michiel, qui est couvert d'or* » (t. VIII, f. 41 v°). Ce « bel image » constituant plutôt une œuvre d'orfèvrerie que de sculpture, j'en parlerai au chapitre de l'orfèvrerie.

1327. — *Achat de marbre pour les tombeaux de Philippe le Bel, Louis le Hutin et Philippe le Long, à Saint-Denis.* — Le journal du Trésor de 1327, relate au mois de septembre, le paiement de 240 livres parisis à « Renerus, apothecarius et civis Parisiensis... pro 15 *lapidibus de alabastro* quos dominus rex fecerat capi ab ipso Renero et retineri *pro sepulcris regum Philippi Pulchri, Ludovici et Philippi Magni deffunctorum faciendis* [6]... Quatuor dictorum lapidum positi fuerunt *in operibus Pisciaci* (Poissy) » (t. XII, f. 189). L'église et le monastère de Poissy, fondés par Philippe le Bel, en 1304, ne furent terminés que vers l'an 1330 [7].

1372. — *Jean* (Hennequin) *de Liège, auteur de la tombe de Charles le Bel et de la reine Jeanne d'Évreux, à l'abbaye de Maubuisson* [8]. — Le compte des obsèques et

1. MM. Dehaisnes et Richard (*ouvrages cités*) ne mentionnent aucun sculpteur ou peintre du nom de Jean d'Arras, vivant à cette époque. Dans le rôle de la taille de Paris, de 1292 (édition Géraud), on trouve plusieurs « Jehan d'Arras », sans désignation de profession, et (p. 136) un « Jehan d'Arras, l'orfèvre », connu par un autre document de 1299 (Bibl. nat., 10365 fr., p. 16). — Le Jean d'Arras qui travailla au tombeau de Philippe le Hardi serait-il un des deux « Jehan l'ymagier » ou « Jehan le peintre », qui figurent dans le même rôle de taille (p. 24, 43, 70)?

2. Même indication dans le 9069 latin, p. 845.

3. Même indication, *ibidem*, p. 866.

4. Tombeau détruit.

5. En 1309, Pâques tomba le 30 mars.

6. Voy. dans les *Archives de l'Art français* (t. VI, p. 62), une autre indication relative à ces tombeaux.

7. *Recueil de la fondation, privilèges... antiquitez... du monastere royal... de Poissy...* (S. l. n. d., in-folio), passim.

8. Cette tombe ne subsiste plus ; on en trouve une brève description dans : A. Dutilleux et J. Depoin, *L'Abbaye de Maubuisson*, t. Ier, p. 120. — Elle était primitivement recouverte d'un « treillis de fer ».

de l'exécution du testament de cette reine, que j'ai déjà cité (voy. *Gazette* d'avril, p. 326), va nous révéler d'intéressants détails sur Jean de Liège[1]; je reproduis in extenso tout le passage qui le concerne :

« *A Hennequin du Liege, ymagier à Paris,* pour faire descendre du tresor de l'eglise de Saint-Denis en France, l'image d'albastre et l'asseoir sur la tumbe de mad. dame [la reine] en lad. eglise, XL sols parisis. Item, pour semblablement en l'eglise des Freres mineurs de Paris où le cueur de mad. dame fut ensepulturé, XXXII sols parisis, (total) LXXII sols parisis[2]. A luy, *pour une tumbe de marbre noir de Dinant,* d'environ 5 pieds de lonc et de 4 pieds de lé, bouée[3] aux 4 costez, à espondes[4] et soubassemens bouez dud. marbre tout autour de lad. tumbe, et *dessus ycelle a 2 images d'albastre blanc, l'un pour un roy, l'autre pour une reyne, chacune image de un doit d'eslevence par dessus led. marbre,* qui tiennent en leurs mains chacune une ronde chose (*sic*), et *dessous leur teste chacun un tanné orilier, et dessus 2 tabernacles d'albastre blanc à 3 pignons bien ouvrez et 3 longues colombes* (colonnes) *d'albastre, et dessous les pieds de l'ymage pour un roy a un petit lion, et de la reyne un chiennet, et sont lesd. ymages offroisiez d'or où il appartient,* et autour de lad. tombe a lettres gravées et dorée [s]; laquelle tumbe a esté assize sur les entrailles du roy Charles et de mad. dame son espouse, en l'eglise des religieuses de Maubuisson lez Pontoise; pour ce, pour pierres, peine et fraiz de les faire mener en lad. eglise, par marchié faict, avec sa quictance du... (*sic*) 1372, V^c L frans à 16 sols, IIII^c XL *l.* parisis » (t. VI, f. 104r° et v°).

Vers 1397-98. — *Thomas Privé et Robert Loisel, auteurs du tombeau de du Guesclin, à Saint-Denis.* — J'extrais l'important document qui suit[5] du 2e « compte (1397-1406) de Jehan Chaux (*alias* de Chaux), changeur du Tresor, commis à faire les payemens de l'execution du testament » du roi, testament-anticipé — fait par Charles VI, le 27 septembre 1393, à la suite d'un nouvel accès de démence, qui avait causé des inquiétudes pour sa vie :

« Autre despence faicte par led. Chaux pour faire la tumbe et representation de feu messire Bertrand[6] du Glasquin, jadis connestable de France, laquelle le roy a ordonnée estre faicte en l'eglise mons. Saint-Denis en France et payée des deniers de son testament.

1. Ces détails compléteront les nombreux renseignements déjà réunis sur Jean de Liège par M. le chanoine Dehaisnes (*Histoire de l'art dans les Flandres..,* p. 477, 482-485, 508-9 et aux preuves, voir la table). Le Jean de Liège qui figure ici et qui vivait en 1361-1374, est-il le même personnage que le *Hacokin Liege, de France,* cité par M. Dehaisnes, comme auteur du tombeau de la reine Philippine de Hainaut, femme d'Édouard III, morte en 1369 et inhumée à Westminster? L'identité est probable, plus probable que pour le *Jean* (ou Hennequin) *de Liège,* sculpteur sur bois, employé, de 1390 à 1399, par le duc de Bourgogne, aux travaux de la Chartreuse près Dijon.

2. Sur les diverses sépultures de Jeanne d'Évreux, voir précédemment, p. 326.

3. Taillée en forme de moulure.

4. Les glossaires de Du Cange, Lacurne-Sainte-Palaye, Godefroy, etc., assignent à ce mot, entre autres acceptions, le sens de *bord,* de *côté.* Ici, effectivement, il s'agit des côtés ou faces du tombeau.

5. Le recueil Ménant contient deux transcriptions de ce document : l'une, défectueuse et abrégée (t. VIII, f. 129 v°-130 v°), a été publiée dans les *Archives de l'Art français,* (t. III, p. 129-134) et rééditée dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris...* (année 1886, p. 31-32); l'autre (t. XI, f. 88 v°-90), sinon meilleure du moins plus complète, doit trouver ici sa place.

6. Je corrige en cet endroit un lapsus de Ménant qui a écrit *Jehan* au lieu de *Bertrand.*

« *A Thomas Prive et Robert Loisel, ymagiers et tumbiers à Paris*, pour avoir faict les ouvrages qui ensuivent, à sçavoir en l'eglise Saint-Denis en France, en la chapelle ou gist le roy Charles et la royne de Bourbon, la sepulture de messire Bertrand du Guesclin, comte de Longueville, connestable de France, dont lad. sepulture est faicte et assize au bout de la sepulture du roy, entre le bout de l'autel de lad. chapelle et la petine[1] d'icelle, où le corps dud. connestable gist, endroit l'huisserie de lad. chapelle emprez led. autel, par où l'on porte les relicques de lad. eglise à entrer ou cimetiere d'icelle eglise, dont la tombe et espondes sont de marbre noir, et a lad. tumbe 6 pieds et 2 pouces de long sur 2 pieds et 1 pouce de lé, à compter la saillie des bonnemens[2], et de 4 pouces d'espoisse. Item, les espondes dessusd. atout un pied et demy et 2 pouces de haut sur 5 pouces d'espoisses, à compter la saillie de l'embassement, voire d'un pouce de saillie outre le parement desd. espondes, dont le parement d'icelles espondes a 4 pouces d'espoisse, et oud. parement a 1 pouce de parfond pour les escus d'albastre de chacun costé, et en chacun bout un escu enclavez, dont chacun escu a 1 pied de long et plus entre le chief et la pointe au dessus de l'embassement, et de costé comme il appartiendra. Et dedans lesd. escus sont gravées les armes dud. seigneur et emplies des plus vives couleurs que l'on a pu trouver, selon l'armoirie des armes dud. seigneur. — Item, au dessus de lad. tumbe est faicte l'image d'albastre blanc de 4 pieds et 10 pouces de long, à compter l'espoisse de la reprise par maniere d'un levrier qui est au dessous les pieds d'iceluy seigneur. — Item, sur lad. tombe a un tabernacle à 3 pans, lequel a 1 pied de long, pour trouver les arches et les pignons et les fillioles[3], et est led. tabernacle vuide jusqu'à l'escointement de la voute pour mettre les arches d'entre les pignonceaux à jour, voire de voirre, par dedans led. tabernacle, d'azur ou d'autre coulour, et au bout dud. tabernacle est faict une enclave par maniere d'une feuillure pour y mettre une piece d'albastre où les lettres du nom et de la datte sont escrites et gravées et emplies de coulours, telles comme il appartient, et la voulte peinte des armes dud. seigneur. Et sur lad. tumbe a 2 piliers corgnyers, et la membreure boute pour recevoir le tabernacle dessusd. et amorties à feuillollées de mesme la pierre dud. tabernacle, embassés et enchapitelées[4] et repriuse pour recevoir les basses et enchapemens entre les basses et chapiteaux, et au dessus de l'enchapement a arches, et pignonceaux dessous l'enchapement, formoiant aux lineaux des chapiteaux dud. tabernacle. Lequel ouvrage couste par marchié faict avec les dessusd. par *maistre Raymond du Temple, maistre maçon du roy*, nostre sire, VIII^xx X livres parisis; pour ce, par mandement du roy nostre sire, donné le 28 jour d'octobre l'an 1397, la devise dud. ouvrage faicte sous le seel dud. maistre Remond, le XI jour de fevrier ensuivant, avec le marché et 3 quictances desd. ouvriers, cy... . . . . 212 *l.* 10 s. t.

« Aux dessusd. pour avoir faict outre et par-dessus le marchié cy dessus dit deux coulombes (colonnes) d'albastre, chacune de 5 pieds de long, par maniere de pilier cornier, portant la mouleure pour recevoir le tabernacle, chapiteaux, basses et enchapemens, si comme il appartient, et lampretis de fueilles dessous basses, lesquelles sont gisans sur lad. tombe, d'une part et d'autre de l'image, dont ils doivent avoir pour chacune desd. 2 coulombes IIII *l.* parisis, par marchié faict par led. maistre Raymon, de toute la besogne, cy. . . . . X *l.* t.

« A Jean de Cambray, carrier, Colin de Galinde, Perrin Jouet[5], Climent Le Munier et Girart Dorgin, tailleurs de pierre et maçons, pour avoir faict en l'eglise de Saint-Denis, en la chapelle saint Jean où gist le roy Charles et la royne de Bourbon, pour le faict de la sepulture de messire Bertrand du Glesquin, comte de Longueville et jadis connestable de France, par marchié faict, sçavoir à Jean de Cambray, carrier, pour une tombe de

1. Pour *pecine*, piscine.
2. Il faut lire : *bouemens* (moulures).
3. Clochetons.
4. Je copie textuellement ces deux dernières lignes où Ménant a dû faire quelques erreurs de lecture. — En dehors de ces erreurs de lecture, je n'ai pas besoin de faire remarquer que Ménant n'a pas apporté à la transcription de ses textes toute la précision paléographique désirable.
5. Ou *Jonet*.

liaiz de 7 pieds et demy de long et de 4 pieds et demy de lé, par luy amené [e] des carrieres Nostre-Dame-des-Champs et livrée aud. lieu, sur laquelle tumbe les espondes de marbre et la tumbe de marbre et le berseau de fer et la huche de bois sera assize [1], pour lad. tumbe CXII s. p., c'est à sçavoir 4 *l.* pour la tumbe et 32 sols parisis pour l'amenage.

« A Edin Galande [et] Perrin Jouainet [2], tailleurs de pierre, pour avoir esté sur le friche desd. carieres et choisy lad. tumbe, et aussy et (*sic*) aud. lieu de Saint-Denis et esquarry lad. tumbe et taillé et faict dedans les enclaves pour enclaver et enveloper la saillie des embassemens du gros pilier qui est emprès la petine de lad. chapelle, devant le bout de l'autel emprès l'entrée qui va de lad. chapelle dessous la voute ou cimetiere, pour tout et l'avoir rendue preste à asseoir aux maçons, 60 sols parisis, etc. (*sic*), 18 *l.* 5 sols tournois.

« A Jean Doissel, huchier, pour avoir faict et livré une huche de bois en l'eglise Saint-Denis, au-dessus de la sepulture dud. messire Bertrand du Glesquin, etc. (*sic*), en la chapelle fondée par le roy, laquelle a 7 pieds de long sur 3 pieds de lé et 4 pieds de haut, et est assemblée à 5 pans, 3 au dessus et 2 aux 2 costez, etc. (*sic*), 32 *l.* 10 s.

« A Henry de Langre, fevre serrurier, pour avoir faict en lad. sepulture la ferrure cy après declarée entre la tumbe et la huche, lad. ferrure de VI pieds et demy de long, etc. (*sic*), 41 *l.* 7 s. ob. » (t. XI, f. 88 v°-90).

Le même Robert Loisel [3], « Robert Loisel, tumbier et ymaigeur demourant à Paris » figure dans un compte des ducs de Bourgogne de 1392-1393, cité par M. Dehaisnes [4]. C'est sans doute aussi, le « Robin Loisel », signalé ailleurs [5] en 1383. Enfin, le « Thomas Privé » et le « Robert Loisel », mentionnés comme « peintres » dans les statuts des maîtres peintres, sculpteurs, etc., de la ville de Paris, de 1391 [6], sont, selon toute apparence, malgré cette qualification de peintres, les auteurs de la tombe de du Guesclin.

1422-25. — *Pierre de Thury, auteur d'une statue de Charles VI* (détruite aujourd'hui) *et du tombeau de ce souverain et de la reine Isabeau de Bavière, à Saint-Denis.* — Un nom presque nouveau dans l'histoire de l'art [7]. Le compte

1. Bien qu'on en connaisse des exemples fort antérieurs, on remarquera l'usage du « berceau de fer » et de la « huche de bois », dont il est ici et plus loin question : espèce de grillage, de treillis de bois et de fer, destiné à préserver les tombeaux une fois en place. — Le compte de l'exécution du testament de la reine Jeanne d'Évreux (1372), en fournit une autre constatation : « A Guillaume Latour, serrurier, demeurant à Paris, pour 1 *treillis de fer* pesant 100 livres, *pour mettre par dessus la tumbe* qui sera assize sur les entrailles du roy Challe et [de] mad. dame à Maubuisson, lequel il doit livrer aud. lieu, XX deniers parisis pour chacune livre de fer rendue ouvrée, par marché faict avec luy, monte à VIII *l.* VI sols VIII deniers parisis » (t. VI, f. 118 v°). — D'autres fois, ce n'était qu'une armature de fer avec des tiges soutenant un ciel et quatre courtines.

2. Ou *Jouamet.*

3. Un descendant, peut-être, de Pierre Loisel, cordonnier, bourgeois de Paris, mort en 1343, bienfaiteur du couvent de la Chartreuse de Vauvert, où l'on voyait autrefois son tombeau. — Berty et Tisserand, *Topographie historique du vieux Paris*, t. IV, p. 79, 90-91, 105 (dessin de ce tombeau, p. 90).

4. *Histoire de l'art dans les Flandres...*, preuves, p. 699-700.

5. *Archives de l'art français*, t. V, p. 337-338.

6. Leber, *Collection des meilleures dissertations...*, t. XIX, p. 451. — L'abbé Valentin Dufour, *Une famille de peintres parisiens aux* XIVe *et* XV e *siècles*, p. 151.

7. Cet artiste n'était guère connu, jusqu'à présent, sous le nom de « Pierre Thuri », que par une courte mention de Boivin (*Mémoires... de l'Académie... des inscriptions et belles-lettres...*, t. II (1717), p. 761, reproduite par Sauval (*Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, t. II, p. 15), etc. — Voy. aussi : L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, t. I, p. 52.

des obsèques de Charles VI, clos le 16 juillet 1429, nous a déjà donné d'intéressants détails sur le peintre François d'Orléans : il va nous en fournir maintenant sur le « tombier » Pierre de Thury.

« OUVRAIGES D'YMAGERIE DE PIERRE DE TAILLE

« A *maistre Pierre de Thury, tumbier, demeurant à Paris,* pour avoir faict pour lesd. obsèques *une ymage de pierre, faicte à la remembrance dud. feu le roy Charles,* cui Dieu pardoint, *pour mettre et faire sa représentation ez grans sales du palais royal à Paris, ou renc des autres représentations de rois* [1], et aussy pour sa peine de aider et assoir led. image et mettre en sa place, par marché, etc. (*sic*)... 30 *l.* » (t. VIII, f. 163 v°).

« OUVRAGES A CAUSE DE LA TUMBE

« A *maistre Pierre de Tury, tumbier, pour encommencer la tumbe de feu le roy,* etc. (*sic*), dont il doit avoir par marché faict avec luy par Mgr le chancelier et gens du conseil, la somme de XIIII^c *l.* sur quoy luy a esté payé 400 *l.* A luy [2] le surplus.

« A maistre Pierre de Tury, la somme de X *l.* à luy payée outre et par dessus, laquelle luy avoit esté promise à cause de la ferme des tumbiers que led. de Tury avoit mis à prix, cy XII *l.* X s.

« Summa denariorum magistro P. de Tury traditorum [3] pro tumba et representatione dicti domini, XIIII^c XII *l.*, X s. » (t. VIII, f. 169 v°).

Le même compte contient encore le passage suivant :

« A Jehan Sery, clerc, pour certaine despence de bouche faicte aud. Saint-Denis, par mesd. s^{rs} les commissaires [4], le 5 novembre 1424, pour *voir et adviser* par mesd. s^{rs} *comment la tumbe dud. feu seigneur* (le roi) *seroit assize,* lesquelz estoient accompagnez des maistres des œuvres, du *tumbier,* et d'autres, cy. 6 *l.* 4 sols 7 deniers (t. VIII, f. 169).

Enfin l'auteur du compte porte en recette, le 7 octobre 1425, une somme de 1,200 livres tournois, « pour icelle somme bailler et delivrer à *maistre Pierre de Thury, tumbier,* demeurant à Paris, sur *les tumbe et sépulture qu'il faict pour led. feu s^r et pour la royne* » (t. VIII, f. 142 v°-143). Il résulte de cette dernière mention qu'avant 1425, Pierre de Thury fut chargé d'exécuter la tombe de la reine Isabeau de Bavière, morte en 1435. Dans ce désir de vouloir reposer après sa mort aux côtés de son époux, doit-on voir un dernier outrage ou un tardif remords d'une reine infâme?

Pour en revenir à Pierre de Thury, son nom n'apparaît nulle part, que je sache, en dehors des documents que je viens de citer. Il y a trop de localités appelées Thury, Theury, Thory, Thoury, Toury, etc., pour qu'on puisse utilement chercher là quelque indication sur son origine. Peut-être la trouvera-t-on, quelque

1. On sait que cette collection de statues des rois de France commencée par Philippe le Bel et continuée par ses successeurs, fut détruite dans l'incendie du Palais, en 1618. — Sauval, *ouvrage cité*, t. II, p. 3. — *Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, p. 609-610, 611, 640. — *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris...*, t. VI (1876), p. 91, etc. — Voy. aussi ci-dessus.
2. Il a touché le surplus, postérieurement à ce premier à-compte.
3. Le ms. porte fautivement *traditarum.*
4. Les commissaires chargés des obsèques et de l'exécution du testament de Charles VI.

jour, si on découvre de nouveaux documents sur les divers Jean de Thory ou de Thury, actuellement connus : Jean de Thury, maître d'œuvre et imagier de Paris, en 1338 (?) [1]; — Jean de Thory, sculpteur à Arras en 1365 [2]; — « Jehan de Thory, tailleur d'images », reçu bourgeois de Valenciennes en 1370 [3]; — « Jehan de Torry, ymagier », auteur d' « un ymage de saint Pierre Célestin » pour le roi Charles V (1378) [4]; — Jean de Thury, « imaginier, de Paris » en 1388 [5]; — Jean de Thory, « peintre », mentionné dans les statuts des maîtres peintres, sculpteurs, etc., de la ville de Paris, de l'an 1391 [6]; — et enfin « maistre Jehan de Thoiry (*alias* de Thoury), ymagier et bourgeois de Paris », en 1409 [7].

1555. — *Philibert Delorme.* — Il sera parlé plus loin de ce maître, quand j'arriverai aux architectes.

1574. — *Germain Pilon.* — Courte et unique mention, extraite d'un mémorial de la Chambre des comptes, à la date de 1574 : « *Que maistre Germain Pilon, sculpteur et controlleur général des monnoyes, soit payé de ses gages* « (t. XIV, f. 107 v°).

BERNARD PROST.

(La suite prochainement.)

1. C. Bauchal, *Nouveau dictionn. des architectes*, p. 549. — Il faut lire probablement 1388 au lieu de 1338. (Voy. plus bas note 5, M. Bauchal cite en effet ce Jean de Thury, d'après les archives de la Seine-Inférieure (série G).

2. Bérard, *Dictionnaire biographique des artistes français...*, col. 433.

3. L'abbé Dehaisnes, *ouvrage cité*, p. 239, et preuves, p. 496.

4. L. Delisle, *Mandements et actes divers de Charles V*, p. 855 (n° 1737).

5. De Beaurepaire, *Invent. somm. des arch. départ. de la Seine-Inférieure, série G.*, t. Ier, p. 4.

6. Leber, *Coll. des meilleures dissertations...*, t. XIX, p. 451. — Val. Dufour, *Une famille de peintres parisiens...*, p. 151.

7. L. Delisle, *Les Collections de Bastard d'Estang à la Bibliothèque nationale...*, p. 59-61.



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE



La première place revient, dans cette chronique, à deux événements qui étaient en expectative : la réouverture du Musée ancien de peinture et l'inauguration du Musée communal de Bruxelles.

Inutile de s'étendre encore sur les difficultés de cette élaboration d'un plan nouveau d'arrangement pour une collection dont les éléments, nécessairement disparates, doivent, comme une condition essentielle, former un ensemble harmonieux. Disons, sans plus attendre, que le public a éprouvé une surprise fort agréable quand les portes du Palais des Beaux-Arts, maintenant dépositaire de nos trésors artistiques, se sont ouvertes pour lui.

Le Palais des Beaux-Arts, inauguré en 1880, avait pour destination originelle de servir aux expositions d'œuvres modernes, accessoirement à des auditions musicales. Un immense *hall* en forme, dès lors, la partie centrale. C'est ici qu'en temps d'expositions étaient réunies les sculptures.

A l'étage, plus spécialement réservé aux peintures, de spacieuses galeries encadrent ce *cortile*. Par leurs entrecolonnements l'œil embrasse, sinon l'ensemble du musée, tout au moins sa partie la plus considérable. Deux salles indépendantes sont affectées à l'exhibition des primitifs, fort bien représentés au Musée de Bruxelles. Enfin, un immense salon carré abrite les toiles de Rubens et des principaux représentants de son École. Il n'a été fait d'exception que pour le *Couronnement de la Vierge*.

Conçu pour servir à des expositions temporaires d'œuvres modernes, le local a été aménagé en vue de ce besoin avec une remarquable entente. Nul doute que l'architecte, M. Balat, s'il eût été appelé à construire un musée proprement dit, ne se fût préoccupé des exigences d'une répartition méthodique des œuvres par écoles et par époques. Il n'avait point à en tenir compte alors qu'il s'agissait de l'exhibition de toiles contemporaines. Il est à peine besoin d'insister là-dessus, puisque ce sont les circonstances qui se sont chargées de faire du musée, jadis ancien, un musée moderne, et de déposséder nos contemporains au profit de leurs aînés. Félicitons-nous de voir nos œuvres anciennes mieux en sécurité — premier et inestimable avantage — et constatons ensuite l'aspect satisfaisant des grandes galeries des Beaux-Arts, sous leur nouvelle et royale parure.

Point d'escalier d'honneur. Des escaliers d'ailleurs spacieux mènent à l'étage et par une ingénieuse combinaison des entrées, le visiteur se trouve dès l'abord à même de porter le regard sur le développement intégral des galeries. Cette impression est saisissante. La décoration des salles ne peut être envisagée que comme provisoire. Le ton des frises et des voûtes ne soutient pas suffisamment les harmonies puissantes créées par un revêtement continu de toiles anciennes et de dorures dont le temps a si merveilleusement fondu les éclats.

Il y a là une chose à étudier et la recherche s'indique d'autant mieux que les colonnes qui, de la rampe de l'étage supportent la voûte, sont en marbre foncé.

La grande hauteur de la salle où maintenant sont réunis les Rubens, a permis la surélévation des principales toiles du maître, jadis portées par la cimaise.

Incontestablement, ce nouvel arrangement est conforme à la logique. Je ne sache point de musée en Europe où les grandes pages de Rubens soient vues dans de meilleures conditions.

Personne n'ignore que la Belgique possède quelques-unes des plus vastes toiles du puissant coloriste. Elles proviennent d'églises où, nécessairement, elles demandaient à être non seulement vues de loin, mais d'assez bas. Plus il sera possible de tenir compte de ce double desideratum, et mieux se précisera la conception de l'auteur.

Parmi les Rubens de Bruxelles, il y a notamment une *Assomption de la Vierge* provenant de l'ancienne église des Carmes et pour le moins aussi grande que cette autre *Assomption* conservée à Dusseldorf à cause de ses vastes dimensions, quand la galerie électorale fut transportée à Munich. Envisagée jadis comme secondaire parmi nos Rubens, l'*Assomption* se révèle aujourd'hui, jusque dans ses froides tonalités, comme extraordinairement aérienne et radieuse. « Une fête d'été, » disait Fromentin, et combien il disait vrai !

L'*Adoration des Mages* n'a pas moins profité du déplacement, bien que, parmi les nombreuses interprétations de la donnée, ce ne soit pas une des principales de son auteur.

C'est plus particulièrement, toutefois, la *Marche au Calvaire* qui nous apparaît comme transformée sous l'influence de sa nouvelle exposition. Le mouvement ascensionnel s'accuse avec une force surprenante et la foule tumultueuse monte à l'assaut par un entraînement irrésistible. C'est une merveille de conception pittoresque.

Si nous passons aux longues galeries, nous constatons que l'arrangement, fait avec beaucoup d'entente, n'a pu réussir à atténuer pour le visiteur l'impression d'une surabondance de matériaux. S'il s'agissait d'un livre on le remplirait d'alinéas. Il faudra bien du temps pour s'orienter à travers ces enfilades de tableaux qui, pour avoir été rangés avec un souci très réel de la ligne harmonieuse, n'en ont pas moins souffert, dans leur classement logique, des nécessités du local. Il y a là comme une tradition brusquement interrompue, un rajeunissement de la collection, prise dans l'ensemble et mettant hélas ! trop vivement en relief les lacunes de notre dépôt national.

Les musées belges, en effet, sont loin de représenter l'École flamande avec l'importance voulue. Il n'est certainement pas d'école dont les œuvres soient plus dispersées. Ce n'est pas seulement dans les musées, mais jusque dans les églises de l'étranger, bien souvent, qu'il faut aller chercher ses représentations. Sans

parler des maîtres du XVIe siècle, qui n'ont laissé dans leur pays natal que des spécimens clairsemés et souvent secondaires, ceux du XVIIe, si nous en exceptons Rubens, tiennent dans nos galeries une place insuffisante. C'est ainsi qu'à Bruxelles, Van Dyck n'est représenté par aucune œuvre qui caractérise le maître dans la plénitude de ses moyens. Le portrait d'Alexandre de la Faille n'est point mauvais, mais c'est une œuvre insignifiante. Pour le *Crucifiement de saint Pierre* et le *Silène ivre*, ce sont des créations de jeunesse, intéressantes d'abord. Rappelons-nous, après cela, comment le maître est représenté, non seulement au Louvre, mais à Vienne, a Munich, à Dresde, à Turin, voire à Cassel!

Les tableaux que le catalogue désigne comme empruntés aux anciens dépôts, c'est-à-dire ceux qui pour la majeure partie ont été envoyés de France, en 1804 et en 1811, sont loin de compter parmi les plus importants de la galerie. Il est permis de faire valoir à l'honneur de l'État belge que, sur un peu plus de cinq cents tableaux qui forment son musée, il en est au delà de trois cents dont l'acquisition a été faite par lui, au prix de plus de deux millions et demi de francs.

En revanche, le chapitre des donations n'atteste pas une bien vive sollicitude pour l'enrichissement de la galerie. On est un peu confus, en parcourant la plus récente édition du catalogue, de constater que depuis l'origine, le nombre des personnes qui ont donné ou légué des œuvres à l'État ne va pas à une demi-douzaine et que toutes les largesses réunies se chiffraient, à la date du dernier livret (1885), au total de *onze* tableaux!

Si l'histoire du passé est la leçon de l'avenir, il est bien entendu que l'État ne doit compter que sur sa propre initiative pour enrichir sa galerie des maîtres qu'elle doit tenir à y voir le mieux représentés.

La réouverture a été l'occasion naturelle de faire connaître les acquisitions les plus récentes. En première ligne figure un Hobbéma de moyennes dimensions, — 1 mètre environ, de large, sur une hauteur proportionnée, — décrit par Smith, dans le n° 75. C'est un moulin à eau, non loin d'une mare, ombragée à droite par un bouquet d'arbres, site assez analogue à celui d'un des tableaux du duc de Westminster. L'effet général est extrêmement harmonieux, et Smith insistait avec raison sur le grand charme de cette scène rustique.

Le musée avait acquis en 1874 un premier tableau de Hobbéma, daté de 1663, au prix de 60,000 francs. L'acquisition fut vivement critiquée, et il est certain que le prix paraissait mal en rapport avec la valeur de la peinture. Le nouveau spécimen diffère notablement de l'autre, par le site comme par l'interprétation. Le prix en est également très supérieur. Le dernier possesseur cité par Smith était, je crois, un marchand. On m'assure que l'œuvre aurait passé depuis par la galerie d'un amateur célèbre et n'en serait sortie que pour ne point faire double emploi avec d'autres peintures du même maître. J'oubliais d'ajouter que le tableau ne porte ni signature ni date.

Une excellente grisaille du *Crucifiement*, dit « Christ à l'éponge », de Van Dyck, a pris place également au musée. De même que dans une seconde esquisse de la même toile célèbre, appartenant à lord Brownlow, il y a quelques différences avec la composition finale, notamment dans l'attitude du Sauveur. Ce n'est pas encore le Van Dyck qu'il nous faudrait, mais c'est une œuvre intéressante, à la fois très libre, très fine d'exécution et très authentique.

Pour finir cette revue des plus récents achats du musée une mention spéciale

est due au beau David Ryckaert, troisième du nom (1612-1661), provenant de la collection des comtes Stierstorpff. Cette composition de plus de vingt personnages est datée de 1651. Elle figura avec grand succès à l'exposition rétrospective de Dusseldorf en 1886 et je ne crois pas devoir modifier l'opinion que je vous exprimais alors, que c'est un des meilleurs échantillons de son auteur. Il s'agit d'une *Fête de famille* de plus de vingt personnages, mesurant en largeur 1 mètre et demi, et en hauteur 1 mètre. Pour un Ryckaert c'est une dimension considérable.

Un intervalle de quelques jours seulement a séparé l'ouverture du Musée communal de celle du Musée de l'État. En dehors des tableaux donnés à la ville par M. J.-W. Wilson, et parmi lesquels figurent quelques spécimens excellents : un beau Snyders, un Sieberechts d'importance encore supérieure à ceux des Musées de Lille et de Bruxelles, deux charmants Pierre Codde, etc., l'intérêt actuel de cette petite réunion réside d'abord dans la représentation par la gravure, la lithographie et le dessin des monuments disparus et des événements dont la capitale fut le théâtre. Les portefeuilles du peintre J.-B. Van Moer ont été largement et heureusement mis à contribution.

Ce Bruxellois de la vieille roche, mort en 1884, avait relevé avec amour, pendant un grand nombre d'années, une multitude de points pittoresques de sa ville natale, si grandement modernisée aujourd'hui par la percée des nouveaux boulevards et le voûtement de la Senne. Un salon de l'hôtel de ville est décoré par Van Moer d'une série de vues des quartiers anciens, que le travail d'assainissement de la Senne a fait disparaître.

Les aquarelles, esquisses et crayons acquis des héritiers du peintre et actuellement exposés dans les salles de la Maison du roi, sont à la fois des œuvres artistiques de réelle valeur et des documents d'un intérêt qui ne peut que croître.

La ville a tenu à honneur de faire figurer dans son musée quelques souvenirs officiels, jusques et y compris les costumes de Manneken Pis et même la croix de saint Louis, que ce fameux bourgeois devrait, d'après la tradition, à Louis XV. Il y a aussi quelques meubles provenant de l'hôtel de ville. Que je n'oublie pas de mentionner l'album offert par la municipalité de Paris à celle de Bruxelles après la guerre, pour les soins accordés aux blessés français.

Les anciennes industries locales font presque totalement défaut jusqu'ici. Les dentelles, les faïences ont là une place considérable à prendre.

Malheureusement c'est là une pure image. En effet, si la Maison du roi, — l'antique édifice qui fait face à l'hôtel de ville, — a été reconstruite avec beaucoup d'intelligence et de talent par M. Jamaer, il s'en faut que les salles attribuées au Musée communal soient appropriés à leur destination.

Les toiles qui jadis étaient au mieux, dans une salle expressément construite pour les recevoir à l'Académie des beaux-arts, ces toiles sont aujourd'hui absolument sacrifiées. Quant aux objets placés dans les montres, ils y sont à l'étroit, au point que l'on a dû utiliser jusqu'à l'espace compris entre la tablette et le sol. Les appuis des fenêtres sont également envahis; enfin, l'escalier lui-même a dû être utilisé.

On y voit une toile bien intéressante d'Antoine Sallaert, des magistrats de Bruxelles agenouillés devant la Vierge. Ils sont superbes d'allure ces conseillers municipaux, et l'on songe d'abord à la fameuse toile qu'avait peinte Van Dyck

pour la municipalité et où étaient réunis vingt-trois de ses membres. Ce tableau périt pendant le bombardement de 1695 et certains auteurs en parlent avec grand enthousiasme. M. Guiffrey a publié un dessin qu'il suppose devoir conserver le souvenir de l'œuvre disparue.

Pour la peinture de Sallaert, il ne s'agit probablement que d'un fragment de tableau. Il n'y a ici, en effet, que quatre personnages. Les armoiries figurées à leurs pieds, permettront sans doute aux héraldistes d'arriver à une détermination de ces portraits.

La Fédération des sociétés archéologiques vient de tenir son congrès habituel. Cette année, il a eu lieu à Bruges.

On en a profité pour visiter les monuments de l'antique cité flamande, et une journée a été même consacrée à la visite de ceux d'Ypres. Il y eut là une occasion fort alléchante, non seulement pour les archéologues proprement dits, mais pour les amis des arts en général.

Et tandis que nous parlons archéologie, mentionnons le succès remporté par deux jeunes Belges au concours ouvert à Barcelone pour le meilleur ouvrage sur l'archéologie espagnole. Un prix de 20,000 francs avait été fondé par D. Francisco Martorell y Pena. Il a été, par un vote unanime du jury, attribué à MM. Siret, ingénieurs, les fils de notre confrère du *Journal des Beaux-Arts* et l'auteur bien connu du *Dictionnaire des peintres*. Le jury se composait de MM. Canovas del Castillo, Émilio Castelar, Victor Balaguer, Fita et Rogent. Il a accordé un accessit de 10,000 francs à M. Émile Hübner, l'archéologue allemand.

Pour bien se rendre compte de l'importance du travail de MM. Louis et Henri Siret, il faut avoir vu les trésors rassemblés par ces deux infatigables chercheurs. Attachés à des exploitations minières dans les provinces d'Almeria et de Murcie, ils ont consacré tous leurs loisirs à opérer des fouilles qui ont été couronnées d'un succès que je crois pouvoir qualifier de prodigieux.

Plusieurs époques se sont ainsi révélées : âge de la pierre taillée, de la pierre polie, du cuivre et même de l'argent.

Si, par leur forme, les armes et ustensiles de pierre se rapprochent notablement de ceux découverts dans la plupart des autres contrées, il y a ceci de particulièrement curieux que les premiers objets de métal — généralement en cuivre — ne font que reproduire par leur forme les objets auxquels ils viennent se substituer.

Les sépultures ont donné des résultats magnifiques. On y a retrouvé des crânes encore ceints de diadèmes d'argent et plusieurs portent incrustés, à l'endroit de l'oreille, des pendants du même métal. Les vases et les urnes de toutes les époques et de toutes les dimensions abondent. Les corps eux-mêmes, étaient, d'ailleurs, placés dans d'immenses jarres, conformément au mode d'inhumation pratiqué pendant bien des siècles dans certaines parties de l'Amérique du Sud.

Cette circonstance nous explique la parfaite conservation des objets trouvés près du mort dans le vase hermétiquement clos. Parfois la même urne servait de sépulture à un couple.

Plusieurs objets d'or ont été également recueillis et, chose digne de remarque, MM. Siret ont recueilli des objets dont les analogues ne se sont rencontrés jusqu'ici que dans les fouilles de Schliemann.

En somme, nos jeunes compatriotes sont parvenus, au cours de leurs recherches

à réunir jusqu'à sept cents bracelets, bagues et pendants d'oreilles en bronze et en cuivre; deux cent cinquante objets du même genre en argent et huit en or. Sept diadèmes en argent — diadèmes fort simples mais curieux par la constance de leur forme. Enfin de cinq à six cents vases entiers sans parler d'un nombre incalculable d'outils de tout genre. Outre les sépultures entières qu'ils ont pu recueillir, ils ont rassemblé quatre-vingts crânes.

Il y avait, comme on voit, les éléments d'une œuvre sérieuse, soumise d'abord au concours. Actuellement sous presse, elle paraîtra sous peu accompagnée de très nombreuses planches.

Un livre moins imposant, mais bien venu des amateurs de céramique, sera celui que vient de publier M. Eug. Soil sur les *Potiers et les faïenciers tournaisiens*. On avait déjà du même auteur les *Recherches sur les anciennes porcelaines de Tournai*. — La nouvelle étude soulève une quantité de points intéressants de l'histoire de la céramique. Si l'auteur n'en donne pas une solution toujours complète, ce n'est pas à lui mais à l'insuffisance des sources qu'il faut s'en prendre.

Une histoire générale de la céramique belge reste à faire. L'Académie l'a mise au concours depuis nombre d'années, sans qu'il se soit, jusqu'à ce jour, présenté aucun concurrent. La part de Tournai devra forcément être considérable dans cette étude, car nulle ville des Pays-Bas n'a livré des produits plus distingués, surtout en ce qui concerne la porcelaine. Le service du Régent est là pour le prouver.

Pour la faïence tournaisienne, considérée il y a peu d'années encore comme une chimère, son identification est rendue fort difficile par le fait d'une parenté étroite avec des produits lillois et valenciennois et pas mal d'analogie avec les produits de Saint-Amand. M. Soil nous montre, en effet, Jean Féburier s'en allant de Tournai, en 1710, pour s'établir à Lille; Pierre Fauquet allant, en 1718, fonder à Saint-Amand une manufacture de faïences, et mourant assez longtemps après échevin dans sa nouvelle patrie.

Ce fut surtout à Peterinck (1751-1799), que la faïence comme la porcelaine tournaisienne dut sa principale splendeur. L'usine a continué jusqu'à nos jours. M. Soil nous fait connaître d'après des documents officiels qu'on faisait à Tournai « le genre Rouen » le « genre Strasbourg » le « noir d'Angleterre », en outre des imitations de Delft. En 1764, indépendamment de 26,000 florins de porcelaines, on vendit pour au delà de 60,000 florins de faïences de toute nature. Prospérité inquiétante pour les collectionneurs!

M. Soil ne se contente pas de reproduire les marques qu'il a pu retrouver, il nous donne aussi des planches irréprochablement chromolithographiées, reproduisant les beaux spécimens de la faïence tournaisienne.

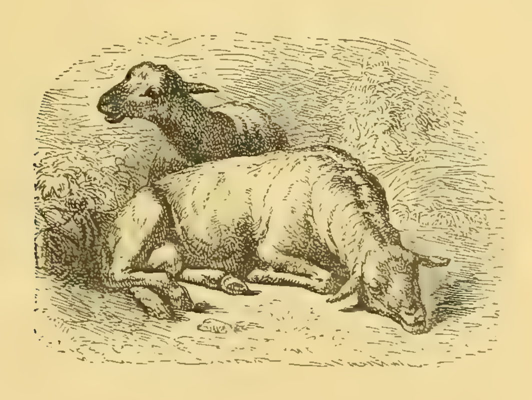
Un assez grave embarras vous saisit en les considérant car, de fait, le tout se confond avec d'autres écoles dès longtemps adoptées. Une planche extrêmement bien faite reproduit même la belle fontaine de Tervueren du Musée de Bruxelles, pièce de tout premier rang que les armoiries de Charles de Lorraine et les initiales C. P. (*Carolus princeps*) semblaient rendre inattaquable. Voilà Tervueren dépossédé au profit de Tournai! Selon M. Soil nous serions en présence d'un produit de l'usine de Peterinck. L'argumentation de l'auteur, sur ce point-là, ne nous paraît pas absolument probante. Mais une remarque dont on ne peut méconnaître l'importance, c'est que la fabrique établie par le prince Charles de Lorraine,

à proximité du château de Tervueren, fabriquait des porcelaines, tandis que le beau vase du Musée de la Porte de Hal est en faïence. Il est toutefois permis de faire observer qu'on n'y regardait pas de si près autrefois pour confondre les deux genres sous la commune dénomination de porcelaine. Que de fois n'arrive-t-il pas de voir citer les porcelaines de Delft?

Depuis ma dernière lettre, la Belgique a perdu en M. Louis Alvin, conservateur en chef de la Bibliothèque royale, une de ses notabilités littéraires. M. Alvin, né à Cambrai, était venu tout enfant en Belgique avec son père, qui était un émigré. Le défunt comptait une carrière administrative de plus de soixante années, dont plus de la moitié s'écoula comme chef de notre premier dépôt littéraire. Sous l'administration de M. Alvin la Bibliothèque royale prit une extension considérable. Il présida notamment à la création du Cabinet des estampes dont les éléments, puisés dans les anciens fonds, reçurent par ses soins un premier classement. Il laisse des études importantes sur les incunables de la gravure, spécialement sur les nielles. Sa monographie des Wiericx a donné un relief pour ainsi dire imprévu à des œuvres que l'on avait longtemps collectionnées sans y attacher d'importance, et dont plusieurs, — je parle surtout des portraits — atteignent aujourd'hui dans les ventes des prix fabuleux. Le catalogue de M. Alvin est devenu le guide de tous les amateurs pour ce qui concerne les Wiericx.

Du reste, lorsqu'il fut appelé à la direction de la Bibliothèque royale, M. Alvin avait un passé littéraire fort sérieux. Ses goûts l'avaient porté de bonne heure vers l'étude des choses d'art; il avait fonctionné longtemps comme secrétaire de l'administration de l'Académie des Beaux-Arts, et quand il fut appelé des premiers à prendre sa place à l'Académie de Belgique, ce fut co mmemembre de la classe des Beaux-Arts qu'il siégea. Il prit une part considérable aux travaux de la compagnie, et les nombreuses études, rapports et discours qu'il inséra au *Bulletin* attestent l'étendue de ses connaissances autant que son zèle pour le développement d'une institution dont il était le doyen.

H. HYMANS.



LA

PEINTURE AUX ÉTATS-UNIS

LES GALERIES PRIVÉES.

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



ANS le cours de la présente étude, nous avons, plus d'une fois, eu le plaisir de constater que la peinture française moderne conserve une énorme supériorité. La collection de Mme Blodgett nous a fait éprouver une impression charmante, en dehors même des œuvres d'art qu'elle contient ; c'est que, dans cette demeure, non seulement les deux salons sont consacrés à la peinture française, mais tout y est français : les bronzes, les candélabres sont des Clodion, les tapisseries sont faites sur des dessins de Boucher... Il y avait là pour nous un délicieux ressouvenir de la patrie absente dans ce qu'elle a de plus artistique et de plus délicat. L'école anglaise, avec de très beaux spécimens de J. Reynolds, Gainsborough et Constable, régnait dans une vaste et belle salle à manger ; les deux pièces d'apparat étaient remplies d'ouvrages français des trois derniers siècles, portant les noms de Prud'hon (trois dessins), Drouais, Boucher, Lancret, Pater, Corot, Rousseau ; encore avons-nous gardé pour la bonne bouche un superbe *Port d'Italie au soleil couchant*, de Claude Lorrain, et un non moins remarquable pastel de Latour, le *Portraît de Lesdiguières*, notaire, dont il a été parlé dans les salons de Diderot. Enfin, pour achever de donner tout son prix à cette collection d'œuvres françaises, voilà que nous y avons retrouvé les esquisses de Delacroix pour les trois peintures, *Aristote, Cicéron, Hercule,* qui ont été brûlées avec l'Hôtel-de-Ville de Paris. Que de choses douloureuses ces esquisses rappellent !...

La galerie de Mme Stewart, qui vient d'être vendue, était admirablement installée dans une maison ou plutôt dans un palais de marbre blanc, d'un goût à la fois grandiose et sévère. Elle était composée d'œuvres de divers pays et très inégales au point de vue artistique. Citons parmi les plus intéressantes : un Stevens, deux Troyon, la grande *Foire aux chevaux* de Rosa Bonheur ; le *Bétail dans la forêt*

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXVI, p. 65.

en automne, le plus grand et certainement un des plus beaux Auguste Bonheur; un bon Jacques; une *Fin de mai* de Daubigny, riche et plantureuse peinture; trois Gérôme dont un, la *Collaboration*, est vraiment remarquable; enfin quatre Meissonier : son portrait à l'aquarelle, vivement enlevé; deux *Hussards verts* à cheval, tenant chacun un cheval en laisse et causant avec un factionnaire, en plein soleil; l'*Aumône*, un homme à cheval qui donne quelques sous à une mendiante; et enfin *1807*. Ce dernier tableau a fait grand bruit à Paris, où il fut critiqué à cause d'un certain manque d'unité dans l'ensemble; mais l'exécution du détail est prodigieuse; il y a telle tête de cheval, au premier plan, dont l'ossature est remarquablement étudiée et dont l'œil semble avoir la transparence de la vie. La tête de l'empereur est de premier ordre et suffirait à classer un artiste. Que de temps, de patience et de talent dépensés dans cette œuvre un peu confuse, mais vraiment surprenante, à laquelle on s'intéresse davantage quand on y est entré !

Nous avons gardé pour la fin la famille Vanderbilt. C'est dans la maison de Cornélius Vanderbilt fils que se trouve le plafond bien connu, *Phœbé*, de Paul Baudry. Le *Repas des noces de Psyché*, plafond du même artiste, encore plus important et plus célèbre que le précédent, est chez M. W.-H. Vanderbilt. C'est chez M. W.-H. Vanderbilt, mort au commencement de l'année dernière, que se trouve la galerie par laquelle nous terminerons le présent travail.

Cette galerie, la plus célèbre de toutes, est celle qui, par le nombre des tableaux, par son choix très éclectique (trop, peut-être), et par la réunion d'un nombre considérable d'œuvres marquantes, peut donner l'idée la plus favorable du goût des nouveaux millionnaires américains.

M. William-H. Vanderbilt avait reçu de son père une fortune déjà énorme, faite en moins de quarante ans, et sa richesse était telle, que les sommes qu'il a léguées à diverses institutions n'y ont pas fait une brèche appréciable.

Sa galerie, composée de deux salles éclairées par le haut, est d'un arrangement sévère avec des boiseries sombres qui font valoir la peinture. La seconde salle communique de plain pied par une large baie avec une serre ensoleillée et délicieusement rafraîchissante, encombrée de fleurs en plein hiver. Cette échappée sur la nature, loin de nuire aux œuvres d'art, crée une sorte de lien mystérieux entre la vision idéale du peintre et les réalités du monde vivant; elle empêche l'imagination du visiteur de se sentir emprisonnée au milieu des chefs-d'œuvre, et par cela même elle donne à l'esprit plus de liberté pour admirer.

La galerie a été formée, dit-on, dans l'espace de quelques années. Combien de millions elle a coûtés, nous n'en savons rien; mais ce doit être un gros chiffre, car, selon un principe de la mécanique financière, ce qu'on gagne en vitesse doit se perdre en argent. Le catalogue que nous avons sous les yeux est de 1884, et sa composition n'avait absolument pas varié au printemps de 1886, époque où il nous fut permis d'examiner à loisir chacun de ses 169 tableaux et de ses 27 aquarelles. Les dix tableaux qui se trouvaient dans les autres parties de la maison n'avaient pas assez d'importance, à en juger par les noms de leurs auteurs, pour que nous ayons éprouvé le besoin de demander à les voir.

Sur le total de 208 œuvres d'art qui existaient chez W.-H. Vanderbilt en avril 1886, près des deux tiers, — plus exactement, 115 — sont françaises; les autres sont belges, hollandaises, anglaises, allemandes, autrichiennes, italiennes, espagnoles, etc. Nous ne citerons de cette galerie que les œuvres vraiment supérieures, qui se

trouvent toutes être françaises. Le chauvinisme n'a absolument rien à voir dans ce choix, qui s'impose de lui-même. Encore, parmi les tableaux d'artistes français célèbres, tout n'est-il pas de la même valeur : ainsi, les cinq ou six Diaz sont secondaires et quelques-uns médiocres; le Delacroix n'est pas très important; les Troyon, plus remarquables (par exemple : *Sur la route*, n° 101), ne font jaillir aucune exclamation d'enthousiasme. Parmi les trois Gérôme, il y en a deux, la *Danse du sabre* et le *Grand Condé*, qui ne sont intéressants que par la richesse et l'ingéniosité de la composition, et un, le *Bachi-Bouzouk* buvant dans une sébille où son visage est presque entièrement plongé, qui est certainement une des figures les mieux dessinées, les plus justes de mouvement, les mieux éclairées et les plus grassement peintes de cet artiste souvent un peu sec. Citons encore la *Vache blanche* de Van Marcke, un bel *Arabe* de Bonnat, une *Bretonne* de J. Breton, quelques toiles de Rosa Bonheur assez inégales, une charmante esquisse des *Enrôlements volontaires* de Couture, et arrivons bien vite aux œuvres des trois ou quatre maîtres qui sont le plus bel ornement de cette magnifique collection.

Plusieurs des sept Meissonier sont de premier ordre dans l'œuvre de ce petit maître qui restera plus grand que les auteurs de beaucoup d'immenses toiles. Tout le monde connaît l'*Arrivée*, riche composition datée de 1883, et l'*Ordonnance* (1866), excellent tableau d'intérieur. *Le général Desaix interrogeant un paysan* est le comble de l'art de Meissonier, puisque la prodigieuse multiplicité du détail s'y concilie presque avec l'unité de l'ensemble : neuf figures aux deux premiers plans, des troupes à pied et à cheval disposées dans une forêt, des troncs d'arbres, des branches et des rameaux à n'en plus finir, tout cela semble saisi sur le vif par un photographe dont l'appareil aurait eu de l'esprit. Les personnages du premier plan, surtout au milieu et à droite, sont vraiment dans l'air, et modelés comme de petits ivoires d'un dessin serré. Jamais peut-être, chez l'artiste, l'exécution n'a été si simple, si libre, si souple que dans les quatre têtes du premier plan. Les Flamands du bon temps doivent considérer Meissonier comme un de leurs petits-neveux. Ces deux derniers tableaux ont été à l'Exposition de 1867. Il faut citer encore deux peintures minuscules, l'*Artiste à l'ouvrage* (30 cent. sur 25, daté de 1855) et surtout le *Liseur* (1856, 23 cent. sur 18), qui est certainement un des chefs-d'œuvre du peintre, un de ceux où les détails de forme, de couleur et de valeurs se fondent le mieux dans l'harmonie générale, où une excellente perspective aérienne enveloppe doucement le personnage et les objets sans rien leur ôter de leur précision et de leur justesse.

Daubigny est représenté dans cette galerie par un assez grand paysage, le *Matin*, où quelques vaches entrent dans une rivière pendant que le soleil levant remplit de petits nuages gris et roses un ciel légèrement ambré.

Corot est là avec deux paysages qui, sans être tout à fait de premier ordre dans l'œuvre du peintre, en disent long sur sa maîtrise. L'*Étude* d'après nature, surtout, est remarquable par la franchise et la hardiesse. Corot n'a jamais mis deux coups de pinceau là où un seul suffisait. Tout y est, sans en avoir l'air. Les herbes folles de premier plan frémissent, le soleil doux et blanc inonde la pente verdoyante, le chemin est bien de sable, les arbres sont légers et d'un vert adouci. C'est le portrait fidèle de la nature des environs de Paris, discrète et fine.

Sept paysages de Rousseau. A citer : une *Lisière de Bois*, étude sincère; le *Matin* (vente Laurent-Richard), légèrement fait, très blond et très lumineux, avec un ciel

vraiment riche, profond et doux; les *Bords de l'Oise*, œuvre exquise, qu'on a pu admirer à l'hôtel Drouot. Mais le plus beau Rousseau de la collection est un véritable chef-d'œuvre qui s'appelle les *Gorges d'Apremont;* peint en 1859, ou du moins exposé au Salon de cette année-là, il reparut à l'Exposition universelle de 1867, et depuis lors, il était resté comme enfoui; du moins n'avions-nous plus eu de ses nouvelles. C'est une joie que de retrouver une œuvre pareille.

En entrant pour la première fois dans la seconde salle de la galerie, nous aperçûmes, à dix mètres de distance, dans un coin, sur un pan coupé, ce tableau, qui semblait composé uniquement de deux valeurs. Par la franchise et la sobriété de l'effet, ce tableau semblait détruire et volatiliser les peintures voisines, un Knauss, par exemple, que le contraste rendait creux, vide et veule. Ce qu'on voyait à cette distance, c'était un ciel profond, blanchâtre sur une grande masse sombre dont la silhouette était formée par les cimes arrondies de mamelons rocheux et de grands chênes : en avant, on devinait dans l'herbe rousse une mare aux bords escarpés, où se reflétaient les masses du fond et un coin de ciel. Quand on s'approchait, l'œuvre du peintre semblait s'enrichir; on pouvait analyser le modelé du bouquet de chênes, le tapis d'herbes et de bruyères roussies, interrompu çà et là par une roche grise à fleur de terre ou par un ajonc d'un vert puissant. Cette harmonie de gris, de verts et de roux conservait néanmoins une unité profonde, et l'œil pouvait se promener longtemps à travers le vaste paysage, en éprouvant de plus en plus intense l'impression que donne la nature. Rousseau n'a pas toujours été assez naïf devant la réalité ; il l'a violentée quelquefois ; mais ici il a été sincère et grand. Parmi les paysagistes de son temps, Corot et Millet seuls ont été encore plus vrais, encore plus sincères, encore plus simples dans leur vision.

Et la preuve, c'est que, sans sortir de la galerie, si après avoir longtemps regardé ces admirables *Gorges d'Apremont*, on se retourne tout d'un coup vers le *Semeur* de Millet, il n'y a pour ainsi dire pas de secousse : c'est la même impression d'unité; seulement elle est un peu plus profonde, et Millet grandit d'autant.

Il existe deux *Semeurs* du même artiste, le premier en date, très craquelé parce que Millet l'avait remanié à plusieurs reprises, se trouve à Boston chez M. Sh... Celui de la galerie Vanderbilt, exécuté sans doute d'un seul coup, a bénéficié des tâtonnements antérieurs; il est d'une conservation parfaite, sauf quelques chancis tout à fait superficiels qui n'intéressent que le vernis et qui n'existeraient pas si le tableau était nettoyé très légèrement de temps à autre avec une peau de gant. Lequel des deux *Semeurs* a été au Salon de 1850? Ils sont presque pareils de dimensions dans la hauteur, mais celui de Boston est plus large de trois centimètres. Malheureusement les livrets du Salon, à cette époque, ne donnaient pas les dimensions des peintures, ce qui rend l'identification difficile. Il est probable cependant que c'est celui de Boston, le moins bien conservé, le premier fait.

Tous les autres Millet de la galerie sont très beaux, mais tous n'arrivent pas à cette hauteur. Citons la *Leçon de tricot*, — un des sujets favoris de Millet, — scène douce et calme, où la couleur est bien d'accord avec le sentiment; puis une petite toile inondée de soleil, intitulée *Au Puits*, où une paysanne verse dans des *cannes* de cuivre l'eau qu'elle vient de retirer du propre puits de Millet, car ce puits est un portrait peint et dessiné avec amour, pierre par pierre, et l'on ne peut se méprendre sur son individualité; enfin, au-dessus de tout le reste et à côté du *Semeur*, il faut

louer hautement une œuvre qui a été moins remarquée parce que le sujet en était moins poétique. Le paysan qui sème a cela pour lui, qu'il accomplit en quelque sorte un des rites sacrés de la terre; pour peu qu'on le mette dans un paysage crépusculaire, se profilant sur un ciel doré des derniers rayons du couchant, il s'empreint d'une singulière poésie. Tandis qu'une fermière qui porte un seau au bout de chaque bras n'est pas faite pour enflammer l'inspiration d'un poète en prose ou en vers : pourtant Millet n'a jamais été plus peintre, dans le sens absolu du mot, qu'en traitant ce sujet prosaïque ; jamais il n'a mieux construit une tête, jamais il n'a modelé un buste avec plus de vigueur et de souplesse sous un vêtement qui enveloppe les formes sans les cacher. Il faut être un grand dessinateur rien que pour modeler aussi superbement cette épaule droite, ce bras droit tout entier, d'une vérité criante avec sa forme si juste, ses tendons du poignet tirés par le poids du seau ; il faut être un grand peintre pour rendre le seau lui-même non seulement dans sa forme, mais avec la nature de la matière de ses différentes parties, bois humide, fer rouillé et fer luisant, mieux que ne l'aurait fait Bonvin; il faut enfin être un grand luministe, pour exprimer sous ce coup de soleil qui tombe de gauche à droite, les relations des tons des objets, dans la lumière et dans l'ombre, avec les valeurs effacées du puits de granit couvert de lierre qui fait un fond sombre au tableau. Dans tout cela, rien des tons clairs et papillotants de maint aquarelliste, mais une lumière sobre et profonde, la lumière des chefs-d'œuvre.

En terminant cette revue des galeries particulières de la région Est, nous sommes forcé d'avouer qu'elle est incomplète, puisqu'elle laisse de côté le reste de l'Amérique. Mais, pendant nos dernières semaines de séjour à New-York, nous avons eu entre les mains et longuement examiné un superbe ouvrage illustré intitulé : *Les Trésors d'art de l'Amérique* (Art treasures), par M. Strahan, artiste d'une certaine valeur et ex-élève de Gérôme. Cet examen nous a permis de constater qu'un voyage dans les régions de l'Ouest nous aurait sans doute permis de voir un bon nombre d'ouvrages intéressants, par exemple un Millet et un Delacroix chez M. Probasco, à Cincinnati; mais les chefs-d'œuvres semblent avoir eu une prédilection pour les rivages de l'Atlantique, comme s'ils hésitaient à s'éloigner davantage de leur lieu de naissance. On nous assure d'ailleurs que, sauf dans quelques galeries exceptionnelles de Chicago, de Saint-Louis, de San-Francisco, etc., ces régions lointaines sont assez riches en Corot de cinq cents francs et en Rousseau de trois cents.

Mais pour dire toute notre pensée, un certain nombre d'ouvrages apocryphes sont restés aussi sur les bords de l'Atlantique : un ou deux Millet, plusieurs Corot, même dans des galeries bien choisies, et des Diaz, des Diaz à l'infini!... Un certain nombre de paysages de cet artiste et un bon quart de ses tableaux de figures sont évidemment faux, ou tellement douteux, que cela revient presque au même. Nous avons essayé quelquefois de dire très timidement : — Il me semble que ce tableau de Diaz n'est pas tout à fait dans sa manière ordinaire. — Oh, monsieur, c'est justement un de ses plus beaux! répondait infailliblement le propriétaire de l'œuvre discutée.

Une seule fois, dans le cours de notre voyage en Amérique, nous avons rencontré un homme, possesseur d'une très nombreuse et très belle galerie, qui nous a prié de lui dire franchement notre opinion sur l'authenticité de ses trésors. Nous

en avons débaptisé quelques-uns. Mais ce n'était pas aux États-Unis, c'était au Canada. La collection ne contenait pas de Diaz. Nous sommes-nous fait ainsi un ami? Il faut l'espérer.

En résumé, le nombre des belles œuvres d'art est assez grand aujourd'hui aux États-Unis pour que les artistes puissent trouver chez eux des modèles. Ce mouvement du goût ne se ralentit pas, au contraire, et il est certain que la vue des chefs-d'œuvre de l'art français, unie aux leçons que les jeunes artistes américains viennent puiser au milieu de notre école contribuera à créer en Amérique une école nationale, — nous disons nationale avec intention, car jamais les leçons du maître, quand elles sont bonnes, n'ont gêné en quoi que ce soit l'originalité de l'élève.

E. DURAND-GRÉVILLE.



BIBLIOGRAPHIE

Etudes sur l'Orfèvrerie française au XVIIIe siècle. — Les Germain, orfèvres-sculpteurs du Roy, par Germain Bapst. — 1 vol. in-8°, illustré de 6 gravures hors texte et de IX et 74 gravures dans le texte. — Librairie J. Rouam, Paris, 1887.



M. Germain Bapst vient, dans le livre dont nous venons de transcrire le titre, d'éclaircir l'histoire, jusqu'ici assez confuse, d'un certain nombre d'orfèvres de même nom, mais qui ne sont probablement pas tous de la même famille, dont les œuvres étaient des plus appréciées au XVIIIe siècle. Déjà dans ses « Recherches sur l'histoire de l'orfèvrerie française » que la *Gazette des Beaux-Arts* a publiées il y a plus d'un quart de siècle — déjà ! — notre ami Paul Mantz avait donné du plus illustre d'entre eux, de Thomas Germain, une biographie à laquelle on n'a pu ajouter que peu de traits. Mais notre collaborateur avait cru pouvoir attribuer au maître qu'il étudiait des gravures qui sont d'un autre Germain. Celui-ci n'appartient pas à la même famille, ainsi que M. Bapst le montre en donnant sa biographie avec celle des autres Germain, qui, ayant plus ou moins marqué de leur temps, ont laissé plus ou moins de documents sur leur compte.

Des plus anciens on ne connaît presque que l'année de leur accession à la maîtrise. Ils portent tous deux le prénom de François.

Celui que nous appelons François Ier Germain fut reçu maître en 1643 et mourut en 1676.

François II Germain fut reçu maître, en vertu des privilèges de l'hôpital de la Trinité, en 1655.

Duquel des deux, Pierre Ier Germain fut-il le fils? M. Bapst suppose que ce fut du premier. En tous cas, voici les dates des événements principaux de sa carrière, soit d'après les renseignements fournis par M. Bapst lui-même, soit

d'après ceux que M. J.-J. Guiffrey a bien voulu nous donner d'après les *Comptes des bâtiments du Roy*, dont le premier volume, depuis longtemps publié dans les « Documents inédits, » est muet sur la participation de Pierre Ier Germain aux grands travaux de l'argenterie de Versailles; mais dont le second volume, qui va très prochainement voir le jour, prouve cette participation à partir de l'année 1683, et même avant, puisqu'il s'agit de payements à cette date.

1645. — Naissance de Pierre Ier Germain.

1662. — A l'âge de dix-sept ans, il travaille pour le roi à la reliure d'orfèvrerie ciselée du Livre de ses conquêtes.

1669. — Reçu maître. Prend le poinçon P.Δ.G.

1677. — Cadre pour le portrait du roi.

1679. — Il prend possession au Louvre du logement dont il avait déjà reçu le brevet lors de son premier travail pour le roi.

1682. — Il grave les poinçons de médailles pour l'Histoire du roi.

1683. — Payement de deux chandeliers d'argent à six branches, pour Versailles.

— Payement de guéridons semblables à ceux qu'exécutent concurremment Loir et De Villiers.

— Complément de payement de quatre chandeliers d'argent exécutés concurremment avec Merlin, De Launay et Cousinet.

1684. — Payement de chandeliers exécutés concurremment avec De Launay.

— Il fait pour le Dauphin, qui décorait son appartement de choses qui passent pour avoir été des merveilles, une balustrade d'argent en même temps que des pièces de vaisselle.

— Le 24 septembre, il meurt à l'âge de trente-neuf ans, et Merlin avec De Launay sont chargés d'achever trois guéridons d'argent qu'il avait commencés.

— Payements à sa veuve.



GUÉRIDON, D'APRÈS UN DESSIN DE LEBRUN.
(Musée du Louvre)

Des sept enfants que laissa Pierre Ier Germain, l'aîné, Thomas, né en 1673, semble avoir été destiné dès la mort de son père à lui succéder dans son industrie, bien qu'il ne fût âgé que de onze ans. Aux leçons de dessin que lui donna d'abord son oncle, l'orfèvre François Vincent, succédèrent bientôt celles du peintre Boulogne.

Mais... ne voulant pas redire plus mal ce que M. Paul Mantz a si bien dit et avec tant d'agrément jadis sur Thomas Germain dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1re série, t. XI, p. 117 et suivantes), nous nous contenterons, comme pour son père, d'aligner les dates des actes les plus mémorables de sa vie.

1673. — Naissance de Thomas Germain.

1686. — Médaillé par l'Académie.

1688. — Envoyé par Louvois à Rome, où il est apprenti d'un orfèvre romain.

1688. — Cisèle les statues d'argent de l'Église du Jésu.
— Architecte d'une église de Livourne?
1701. — Retour à Paris. Encensoir pour la chapelle de Fontainebleau.
— Ostensoir de Notre-Dame de Paris.
— Croix et 6 chandeliers en cuivre pour N.-D. à la suite de trois essais sur place.
1720. — Reçu maître, prend pour marque une toison entre les lettres T et G.
1722. — Exécute le soleil donné à la cathédrale de Reims par Louis XV lors de son sacre.
1723. — Logé au Louvre.
1726. — Toilette de la reine Marie Leczinska.
1734. — Épée offerte par la ville de Paris au Dauphin.
1738. — Conseiller de la ville de Paris et échevin.
1740. — Lampadaire de Sainte-Geneviève, achevé par François-Thomas, son fils.
— Architecte de l'Église Saint-Louis du Louvre.
1744. — Travaille pour le roi de Portugal.
1745. — Toilette de la dauphine Marie-Thérèse d'Espagne, qui servit deux ans après à la nouvelle dauphine Marie-Josephe de Saxe et, après la mort de celle-ci, fut déposée au garde-meuble.
1748. — Girandoles d'or pour le roi.
— 14 août, sa mort à l'âge de soixante-quinze ans.

Son fils, François Thomas, qui recevait de lui un atelier célèbre et, sinon la fortune, du moins des affaires prospères, pour avoir voulu les faire trop importantes courut à la faillite, bien qu'il eût usé, dès ce temps-là, du procédé si fréquent aujourd'hui de mettre par actions une entreprise qui manque de capitaux. Mais comme les institutions de crédit étaient moins bien organisées alors qu'aujourd'hui, le moyen ne lui réussit pas. Et puis il avait aussi des danseuses de l'Opéra à son actif, c'est-à-dire qui augmentèrent le passif de sa faillite. François-Thomas était un habile homme cependant dans l'art de la réclame, et était digne, on le voit, de vivre de notre temps.

Voici d'ailleurs le sommaire de sa vie :

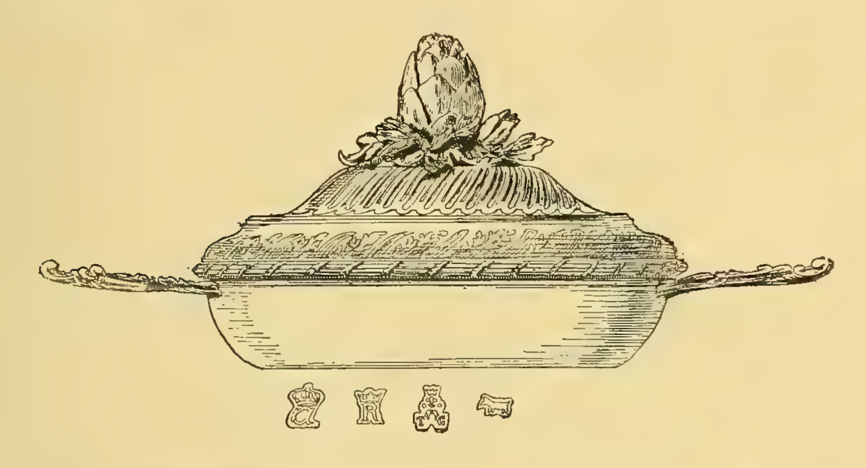
1726. — 18 avril. Naissance de François-Thomas Germain.
1748. — Reçu maître et logé au Louvre en survivance de son père. Achève le lampadaire de l'abbaye de Saint-Germain, commencé par celui-ci.
1751. — Calice d'or de l'archevêque de Cologne.
1766. — Surtout pour l'Empereur de Russie, doré par Gouthière[1].
1752 à 1765. — Fourniture, à la cour de Portugal, de près de trois mille pièces de tout genre.
— Il emploie de 60 à 80 ouvriers, et fait 3 millions d'affaires par an.
1762 à 1766. — Miroir. — Toilette et flambeaux. — Surtouts de l'Empereur de Russie.
1765. — Mise en commandite de sa maison de commerce et faillite. — Quitte le Louvre.
1767. — Dissolution de la Société. — S'établit chez un de ses anciens apprentis.
1768. — Séjour en Angleterre.
1791. — 24 janvier, sa mort.

Le dernier des Germain, l'auteur des recueils de compositions d'orfèvrerie, n'était pas de la famille des orfèvres parisiens. Il était né à Marseille, ce qui lui avait valu, sans doute, le surnom de Romain. Sa maison de commerce semble avoir été peu importante. Sa vie se résume par les dates suivantes :

1. Gouthière ne figure comme créancier de la faillite de F.-T. Germain que pour travaux de dorure, et M. G. Bapst qui publie les noms des ouvriers qu'il y trouve comme ciseleurs n'est pas éloigné de croire que le premier, malgré la réputation dont il jouit aujourd'hui, n'était qu'un doreur.

1716. — Pierre II Germain, dit le Romain, naît à Marseille.
1736. — Apprenti au Louvre.
1744. — Reçu maître. Prend pour poinçon un germe entre les lettres P et G.
1748. — Publication des *Éléments d'orfèvrerie.*
1751. — Publication du *Livre d'ornements.*
1757. — Garde de la corporation des orfèvres.
1765. — Toilette de la princesse des Asturies sur les dessins de Caffieri.
1773. — Grand garde de la corporation.
1774. — Doyen de métier.
1783. — 11 janvier, sa mort quai des Orfèvres.

Maintenant que nous avons emprunté à M. Bapst, qui, de son côté, porte si dignement dans l'art de l'orfèvrerie le nom de Germain, les éléments de cette



ÉCUELLE EN VERMEIL, PAR THOMAS GERMAIN.

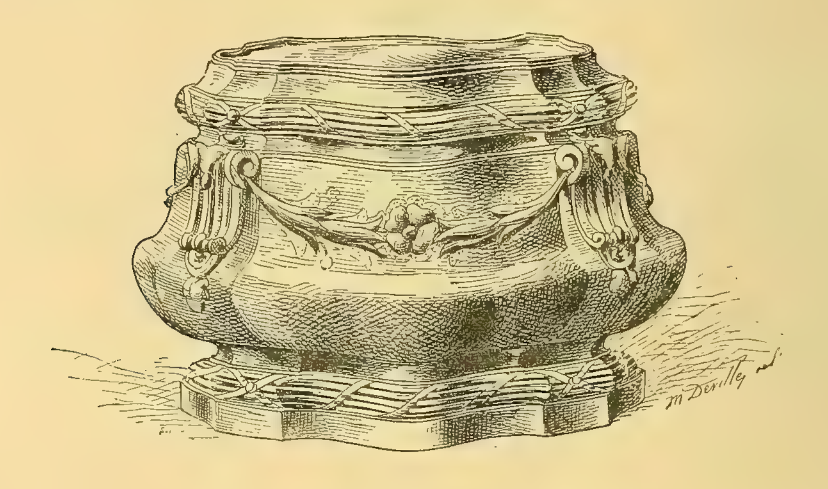
(Collection Eudel.)

chronologie des orfèvres, ses prédécesseurs du XVIIIe siècle, il nous reste à dire ce qui reste de leurs œuvres et, d'après celles-ci quel fut leur style.

Il ne reste rien des ancêtres de la famille, des deux François Germain, ni de Pierre Ier Germain, sauf deux jetons qui n'ont rien de particulièrement remarquable. L'un qui est de l' « Extraordinaire des Guerres » où la tête du roi est tournée à droite, sur la lettre G, est signalé par M. Germain Bapst; l'autre qui est des « Bâtiments du Roy » où la tête est tournée à gauche, sur la lettre G, a été trouvé par M. Fernand Mazerolle, élève de l'école des Chartes, dans l'importante collection de jetons et de méreaux léguée au Musée de Cluny par M. d'Affry de la Monnoye dont il fait le catalogue. Ce jeton présente la particularité de porter la date de 1688 sur son revers alors que Pierre Ier Germain était mort en 1684. Il est probable que ce revers est de Boëttiers dont on sait par l'Inventaire des coins, déposé aux Archives Nationales, qu'un coin représentant la tête du roi s'était brisé. On lui substitua sans doute celui que Pierre Ier Germain avait gravé.

Quant à certaines des pièces de l'argenterie de Versailles auxquelles il a collaboré, elles nous sont connues par les tapisseries de l'Histoire du Roy et de la suite des Résidences. Ce que les comptes appellent les guéridons se dresse au premier

plan à gauche de la pièce du *Légat*, et se voit en partie, porté par deux ouvriers, dans celle de la *Visite du roi aux Gobelins*. Nous en avons trouvé le croquis original de la main de Charles le Brun, parmi les dessins du Louvre, qui le montrent guidant de ses compositions les peintres, les sculpteurs, les orfèvres et les ornemanistes de son temps. Il imposa sa personnalité à tout ce qui était l'art décoratif dont il transforma radicalement le style. Il s'inspira surtout, pour le faire, de l'antiquité romaine étudiée dans les bas-reliefs de ses arcs de triomphe, dont les dessins du Poussin lui avaient donné un avant-goût. Ce n'était peut-être pas choisir des modèles bien véridiques, mais ils n'en eurent pas moins cette influence que si l'on compare les pièces d'orfèvrerie exécutées sous la direction de Charles le Brun avec celles des maîtres qui lui sont immédiatement antérieurs, on est étonné de la transformation. Ceci nous avait frappé jadis en examinant deux dessins exécutés



BOITE A POUDRE, PAR FRANÇOIS-THOMAS GERMAIN.

(Appartenant à M. le comte de Ménard.)

par Claude Ballin en 1653, dessins exposés au Musée des Arts décoratifs en 1880, par M. Bérard. Les modèles de vases, de buires et de flambeaux qui y sont tracés à la sanguine appartiennent encore au style qui régnait sous Louis XIII, et qui est plutôt une décadence de la Renaissance, devenue lourde et ronflante, qu'un renouveau de l'antiquité romaine, telle que les bas-reliefs nous l'ont transmise.

Pierre Ier Germain se rangea donc sous l'inspiration de Charles le Brun, et c'est d'après ses compositions qu'il travailla aux pièces fastueuses de l'argenterie de Versailles; c'est dans les croquis du maître, dans les tapisseries que nous avons dites, dans les recueils de Jean Lepautre et de Daniel Marot qu'il faut en chercher les types.

Quant à Thomas Germain, ses œuvres seraient d'ordre assez complexe si l'on s'en rapporte à ce qui nous est resté de lui et surtout à ce qu'on lui attribue. Ce qui reste est malheureusement peu de chose : une écuelle et son plateau en vermeil de 1733, une paire de flambeaux de 1737 et un bougeoir de 1747.

L'écuelle et son plateau en vermeil qui ont passé de la collection Léopold Double dans celle de M. Paul Eudel, que nous avons vu vendre il y a deux ans, est

d'ornements assez sobres. Quant à la paire de flambeaux, passée de chez le comte de la Beraudière chez M. le baron J. Pichon, elle rappelle, par la sobriété et la fermeté de ses lignes, l'art de la fin de Louis XIV. Le bougeoir, ou plutôt le petit chandelier de bureau à deux branches, qui appartient encore au baron Jérôme Pichon, exclusivement orné de filets et de godrons sur son pied circulaire, montre une liberté qui touche au rococo, dans les deux branches croisées qui supportent les coquilles, au centre desquelles est planté ce que les anciens inventaires appellent plus particulièrement le flambeau. Mariette louait Thomas Germain de sa sobriété, et il y en a dans l'épée du Dauphin; mais il trouvait cependant dans son orfèvrerie des « formes singulières » sans qu'il donnât jamais dans des « écarts blâmables ». Et il pensait certainement, en s'exprimant ainsi, à son contemporain Juste-Aurèle Meissonnier, auquel il le compare. Thomas Germain possédait son œuvre gravé, et il est à craindre qu'il ne se soit laissé entraîner aux extravagances du style que l'on peut croire importé d'Italie par l'orfèvre piémontais. Reçu maître en 1725, et mort en 1750, Meissonnier nous semble avoir exercé une influence désastreuse sur l'art français en y introduisant ce qu'on a appelé le genre rocaille. Si l'on examine, en effet, l'œuvre gravé des architectes qui étaient aussi des maîtres ornemanistes, dont les travaux datent de la première moitié du XVIIIe siècle, comme Le Roux, Pineau et Oppenord, on y trouve bien un acheminement insensible vers le genre que par euphémisme, on appelle contrasté, mais les combinaisons les plus abondantes y sont toujours réglées par la parfaite symétrie de leurs éléments. C'est l'art de la Régence qui continue ses élégances un peu maigres et de plus en plus compliquées.



FLAMBEAU.
(Gravure des « Éléments d'orfèvrerie », de Pierre Germain.)

Si donc les deux projets des candélabres ou girandoles en or, que Thomas Germain exécuta en 1748 pour le roi, s'appliquent à cette œuvre et sont bien de lui, ainsi que le croit M. le baron Jérôme Pichon à qui ils appartiennent, ces dessins témoignent d'un singulier éclectisme. Dans l'un des projets, le pied est d'une silhouette très ferme en sa symétrie, tandis que dans l'autre ce pied appartient au rococo le plus extravagant, ainsi que sa tige et l'attache des bras qui portent les fleurs épanouies servant à recevoir les bougies. Dans le premier, les fleurs sont les mêmes, mais leurs branches, bien que passablement contournées, le sont avec une certaine modération et suivant une ligne enveloppante qui rappelle la composition du bougeoir cité plus haut. De même les pièces d'orfèvrerie repré-

sentées dans le beau portrait de Thomas Germain et de sa femme par Largillière que possède M. Odiot, témoignent d'une certaine tendance vers les lignes contrastées et la composition dissymétrique.

Aussi ce n'est pas sans un certain étonnement que nous voyons François-Thomas, son fils, revenir un peu en arrière pour donner plus de sagesse à la composition des pièces d'orfèvrerie dont M. G. Bapst publie d'assez nombreux spécimens. Certes, Charles le Brun n'a rien à réclamer dans celle des éléments divers de la toilette de S. A. I. le grand-duc Alexis, et des services de l'Empereur de Russie ou du Roi de Portugal, mais les formes en sont parfois un peu lourdes, et si elles deviennent, parfois aussi, un peu bizarres, elles ne cessent pas d'être symétriques dans leur ordonnance, jusqu'à toucher à la sécheresse.

Travaillait-il parfois sur des modèles faits par son père? Nous serions assez porté à le croire si c'est bien à Thomas Germain qu'il faut attribuer les deux dessins dont nous venons de parler. Le hasard, en effet, vient de nous permettre de manier quatre candélabres, appartenant aujourd'hui à l'un des princes de la famille d'Orléans et qui, venus du Brésil, ont fait partie jadis des commandes de la cour de Portugal. Ils sont d'ailleurs signés en toutes lettres :

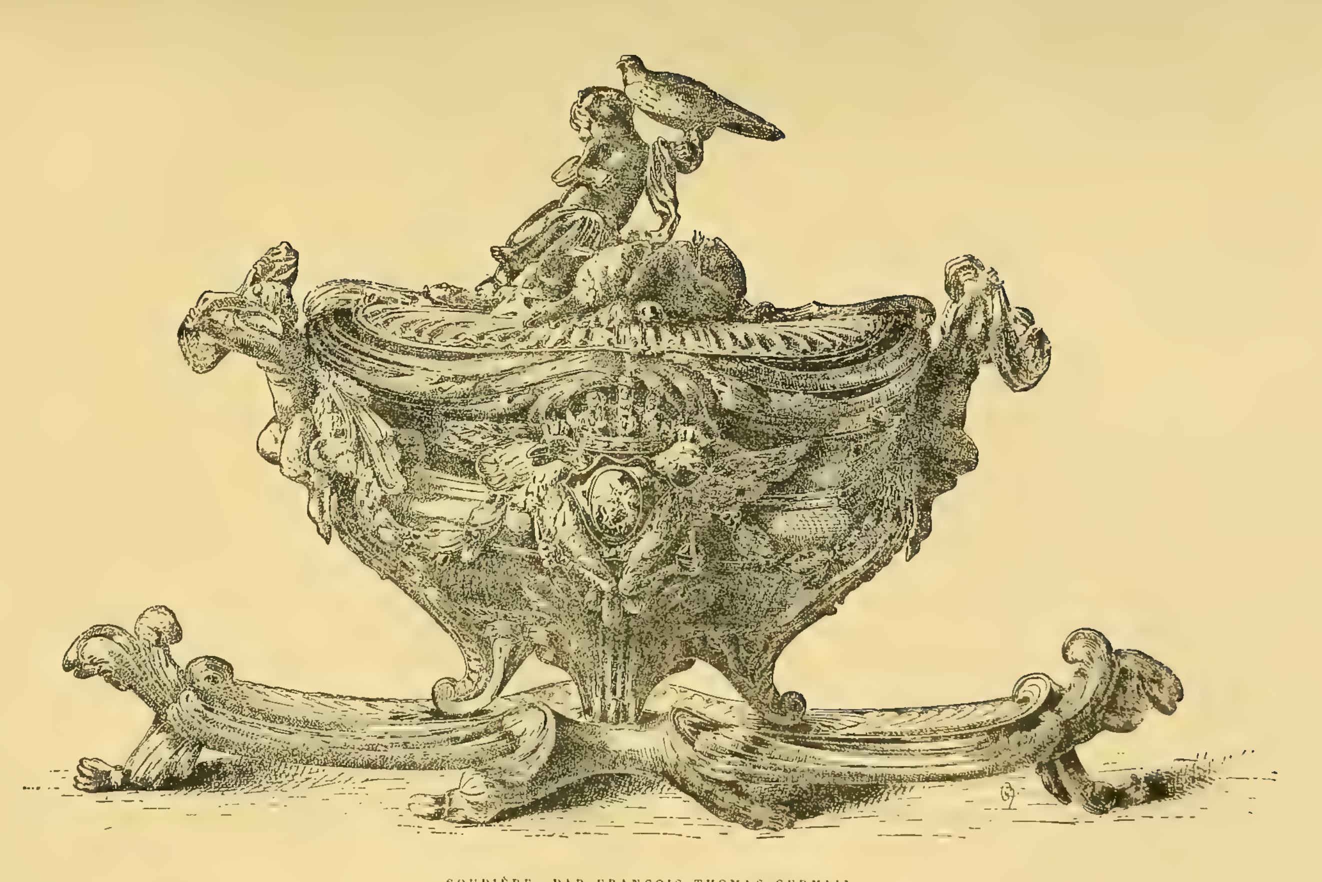
FAIT PAR F. T. GERMAIN SCVLP[R] ORD[RE] DV ROY AVX GALLERIES DV LOUVRE
A PARIS, 1757.

Or ils se composent d'un socle ou pied, à éléments symétriques, porté sur trois griffes se prolongeant en consoles renversées, comme sur l'un des dessins; sur cette base est plantée un cerisier auquel grimpent deux enfants nus pour en cueillir les fruits. Ils ont même cassé une branche qui gît sur le socle. Composition lourde dont l'exécution ne rachète pas la bizarrerie. Les branches du cerisier sont trop ramassées et chargées de bouquets de feuilles trop massifs, puisque ceux-ci forment les quatre bobèches du candélabre et ne s'étalent pas assez pour le diamètre du pied. La ciselure est peu soignée. C'étaient des pièces d'exportation, malgré la signature et le poinçon.

La manière de Pierre II Germain, dit le Romain, est plus connue, grâce à ses gravures des *Éléments d'orfèvrerie*. Les coquilles y interviennent avec une certaine abondance, se combinant avec les cannelures plus ou moins contournées, les feuilles d'acanthe très amaigries et les palmes qu'agite le vent. Les légumes dont Thomas Germain avait déjà couronné le couvercle de son écuelle de 1733, se groupent avec plus d'abondance sur le couvercle de ses soupières. Cet art n'a rien de sobre, mais enfin il ne manque pas toujours ni de fermeté dans son dessin, ni de symétrie dans ses lignes enveloppantes.

L'art contrasté fut une maladie qui régna peu, à ce qu'il nous semble, dans l'orfèvrerie, que l'existence d'anciens modèles dans les ateliers pourrait bien avoir ramenée aux types élégants et pondérés que créèrent les orfèvres du commencement du XVIII[e] siècle.

Si M. Germain Bapst, en écrivant l'histoire des travaux des artistes illustres dont il jalonne leur biographie, non pas suivant l'ordre précis des dates, mais suivant ce que nous appellerons la géographie des commandes qui leur étaient faites, y a apporté quelque confusion en forçant parfois le lecteur de revenir sur ses

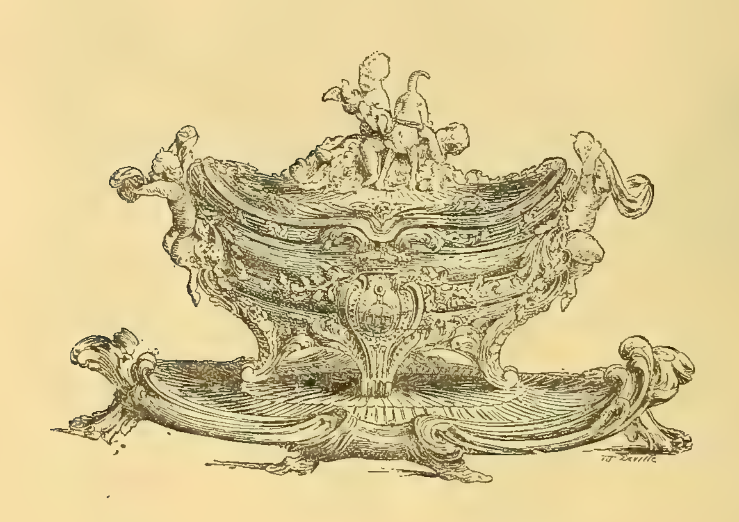


SOUPIÈRE, PAR FRANÇOIS-THOMAS GERMAIN.

(Appartenant à S. M. l'Empereur de Russie.)

pas; s'il a intercalé dans son livre quelques illustrations, représentant des pièces qui ne sont point de la main de ceux dont il s'occupe plus spécialement, et qui ne se trouvant point précisément à la place qu'elles devraient occuper, apportent quelque confusion dans l'esprit de qui les veut étudier; si, par suite, il ne permet pas de s'orienter avec sûreté dans la chronologie et dans la transformation des styles, il a cependant apporté de grandes lumières dans une partie de l'histoire de l'orfèvrerie française qui, jusqu'ici, présentait certaines obscurités. S'appuyant sur des textes précis et nombreux, qu'il cite toujours, et ne se lançant jamais en des hypothèses hasardeuses, il a publié un livre auquel on peut se fier, et dont se serviront avec profit ceux qui n'écrivent que de seconde main.

ALFRED DARCEL.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



UNE

COLLECTION DE TERRES-CUITES GRECQUES

(PREMIER ARTICLE.)



Il y a vingt ans, l'étude de la terre-cuite antique était presque abandonnée. Loin des musées, on avait peu de ressources. Quelques volumes, huit ou dix, voilà ce qui avait été écrit sur la matière. Et la lecture de ces ouvrages ne prenait pas trop de temps, si court qu'on le suppose, car on pouvait se dispenser de les lire. Tout ce que l'école symbolique avait rêvé de faux, de confus, d'artificiel, se retrouvait dans l'explication des terres-cuites et y mordait comme la nielle mord les arbres fruitiers. Le livre qui se lit le plus facilement est celui du vicomte de Janzé, où les planches ne sont pas accompagnées d'un texte; de deux maux on avait choisi le moindre. A cette date, — je parle d'avant la guerre — le nombre des terres-cuites connues semblait si restreint, que l'Institut archéologique forma le projet d'en publier un recueil général. Deux volumes en ont paru : Pompéi et la Sicile. Il en paraîtra d'autres; mais on n'ira pas jusqu'au bout. Comment faire pour reconstituer

jamais le prodigieux ensemble des figurines de Béotie, d'Asie, de Chypre, de la Basse-Égypte, aujourd'hui dispersées dans tous les coins du monde?

En effet, depuis 1874, les terres-cuites tiennent une place énorme dans l'histoire de l'art grec, et plus qu'aucune autre revue, la *Gazette des Beaux-Arts* a contribué à faire connaitre les découvertes nouvelles. Pour rester au courant de ce qui se publie à ce sujet, il faut bien de l'attention, et si c'est plaisir de marquer, jour par jour, les conquêtes de la science, c'est aussi un tourment. Avec chaque figurine qui sort du tombeau, une foule de questions se réveillent. Que représente-t-elle? Quelle fut sa destination première? A quel siècle faut-il l'attribuer? Elle doit s'estimer heureuse qu'on ne lui demande pas si elle a des radicelles dans les cassures. Les questions de ce genre touchent aux plus grands problèmes de l'archéologie, et si nous sommes à même de répondre à quelques-unes, à d'autres nous ne répondons qu'avec doute et indécision. Quoi qu'on ait tenté pour y porter la lumière, l'énigme se refuse avec une incroyable opiniâtreté à livrer son mot.

Je vais y revenir tout à l'heure, en conduisant le lecteur devant une de nos belles collections de terres-cuites. Dans cette collection, seules les pièces de premier ordre trouvent accès. Qui donc l'a formée? Sans doute, c'est une âme d'artiste qui a présidé au choix; on pense au mot de Vauvenargues : « qu'il faut avoir de l'âme pour avoir du goût ». Partout le beau, le fin, le gracieux, le moindre objet trahit un sentiment heureux, le goût délicat d'une femme. Figurez-vous deux vitrines placées dans un atelier somptueux, entourées de tapisseries, de marbres, de bronzes, de verres, de médailles, de tableaux et de chevalets, au bas d'une tribune où l'on ne prononce pas de discours. Le jour arrive discrètement par une baie voilée. C'est là que les terres-cuites, avec leurs teintes chaudes, rayonnent dans le clair-obscur : une assemblée de jeunes filles grecques, toute ravissantes, pleines de séduction et de charme. Mais je ne veux p insister. Ceux qui ont été admis à la visiter devinent qu'il s'ag de la collection de Mme Darthès.

I.

Ce qui attire immédiatement le regard, ce sont deux statuettes de grand style et de grandes dimensions, mesurant plus de trente centimètres de hauteur. Elles se font pendant et représentent deux femmes

agenouillées ; chacune un genou en terre, tandis que l'autre sert de table de toilette et supporte une boîte à miroir, dont le couvercle est



FEMME SE REGARDANT DANS UN MIROIR, TERRE-CUITE DE BÉOTIE.

(Collection de Mme Darthès.)

ouvert. En même temps que leurs têtes s'abaissent vers le miroir et s'y contemplent, leurs bras nus s'arrondissent, et les mains se lèvent comme si elles tenaient un ruban ou une rivière de perles. La gravure

que nous publions donnera une idée précise de ces terres-cuites. On ne fera jamais mieux. L'artiste a tout à y apprendre; pour le savant, dédaigneux des sujets où la science n'est pas directement mise en jeu, le motif paraît sans intérêt. Serait-ce la première fois qu'on le signale? Voyez les vases peints, les bronzes étrusques, les terres de Tanagra et de Myrina; rien n'est plus fréquent que les femmes qui tiennent un miroir. Couchées, assises ou debout, accoudées sur des cippes, tantôt voilées, tantôt nu-tête et frisant leurs cheveux, on en connaît je ne sais combien de variantes. Eh bien! ce serait une faute de négliger les sujets à courte portée. Souvent il y a profit à les étudier de près, et celui-ci va me servir, non seulement à expliquer un passage de Pline, encore incompris, mais à combler une lacune dans le dictionnaire latin.

Les lecteurs de la *Gazette* ne sont pas habitués aux questions ardues. Je compte sur leur curiosité; la joie de cueillir le fruit de nos recherches n'exclut pas le désir d'apprendre par quels moyens on l'obtient, quels sont nos outils de travail, les difficultés qu'il faut vaincre. Or, au livre XXXIV de l'*Histoire naturelle*, là où il parle des bronzes grecs les plus dignes d'éloges, Pline cite une *mulier admirans*[1]. Pour traduire ces deux mots, on avait pris le dictionnaire et trouvé : « *mulier*, la femme; *admiror*, j'admire. » La statue ou la figurine citée par Pline représentait donc une femme dans une pose admirative. Était-ce sérieux? et qui ne voit d'un coup d'œil que la traduction doit être mauvaise? Une pose admirative, sans qu'on sache quel est l'objet de l'admiration, ne convient pas à la statuaire; elle est du domaine de la caricature. Malgré son autorité, le lexique a tort, et le mot *admirans* a un autre sens.

Lequel? Voilà où je crains d'être ennuyeux, mais je ne dois pas trop écouter mes scrupules. Il arrive souvent, en latin comme en français, que les mots subissent une atténuation de leur sens primitif. Dans le principe, il n'y a pas de différence entre *admiror* et le verbe simple, *miror;* mais ce dernier, et déjà dans un texte très ancien ne signifie plus « admirer », il est devenu l'équivalant de « regarder ». Ainsi dans quelques langues romanes, dans le français par exemple, où les mots *miroir* et *se mirer* viennent précisément du verbe latin *miror*. On peut donc être certain que la femme de Pline n'admirait pas ce qu'elle ne voyait pas, mais qu'elle se regardait elle-même, qu'elle

1. Je précise, pour ceux qui voudraient me contrôler. Le passage se trouve au livre 34, 88 : *Eubuli mulier admirans laudatur.*

se mirait dans son miroir[1]. Et voilà qu'une terre-cuite, qui ne semblait nous plaire que par sa facture classique, gagne une véritable importance au point de vue de l'archéologie. Il est fâcheux que Pline n'ajoute aucun détail sur l'auteur du bronze. Ce fut un artiste grec, Eubule; on n'en peut dire davantage.

Les Femmes au miroir ont été trouvées dans un même tombeau avec quatre Sirènes, également de grandes proportions (39 centimètres), et dont l'une est reproduite ici. La Sirène, moitié oiseau, moitié jeune fille, personnifiait la plainte funèbre; nous ne savons pas au juste pourquoi les anciens l'ont choisie de préférence à une des Muses. Peut-être que l'oiseau dont elle empruntait les ailes et le plumage était la colombe, chère aux poètes pour les soupirs et les roucoulements plaintifs qu'elle fait entendre. La colombe passait en effet pour un oiseau de mauvais augure, et sa rencontre annonçait la mort.

Ces quatre figures constituent un ensemble probablement unique dans l'art de la terre-cuite grecque. Bien qu'elles diffèrent entre elles par le geste, le costume, la coiffure, les accessoires, elles forment deux groupes qui se font pendant, et chaque groupe se compose d'une Sirène drapée et d'une Sirène nue. Celles qui sont drapées portent la tunique courte.

En voici la description. Toutes les quatre se présentent debout et de face, le regard inspiré, les cheveux épars ou noués sur le sommet de la tête et retombant sur les épaules en boucles onduleuses. Deux d'entre elles, l'une nue, l'autre vêtue de sa tunique, lèvent les deux bras à la fois; c'est le geste des pleureuses qui, sur les vases peints, entourent le lit mortuaire. Les deux autres tiennent des instruments de musique, une flûte et une cithare, mais ne lèvent qu'un seul bras, ici le bras gauche, là le bras droit, comme il convient à des pendants. A vrai dire, les qualités d'exécution n'y sont pas les mêmes que celles qui distinguent les petites figurines, et la terre, d'un rouge foncé, est bien moins affinée; mais la coloration a dû y suppléer en partie. Sur toute la surface on voit des traces de rose tendre, cette couleur favorite des anciens, qui s'est écaillée peu à peu. J'attribue ces statuettes à une fabrique voisine de Tanagra.

Ce qu'il me reste à dire sur les Sirènes est sans grande nouveauté. On en connaît du style le plus ancien, et leur type s'est maintenu pendant vingt siècles. Les peintures murales du moyen âge et l'archi-

1. Que le verbe transitif devienne un verbe réfléchi, cela ne fait pas de difficulté en latin. — Macrobe (*Saturnales*, l. III, 13, 4) dit : *Faciem in speculo quærere ;* mais Macrobe n'écrit pas comme Pline l'Ancien.

tecture arabe nous en fournissent la preuve. En Grèce et en Asie, beaucoup de tombeaux avaient une Sirène pour décor, quelquefois plusieurs; même la stèle de Sophocle supportait une figure de la femme-tourterelle. Un des Sept Sages, Cléobule de Lindos, a composé des vers charmants sur la Sirène qui ornait la tombe du roi Midas. Ce serait dommage de ne pas les traduire :

> Je suis la vierge de bronze placée sur le sépulcre de Midas.
> Tant que coulera l'eau, que les arbres porteront des feuilles,
> Que le soleil luira à son lever et que la lune répandra sa clarté,
> Que les fleuves suivront leur cours, que la mer roulera ses flots bondissants,
> Je serai ici sur cette tombe arrosée de larmes,
> Pour dire aux passants que Midas y est enterré.

Pour apprécier à leur prix ces œuvres toutes pleines du souffle grec, il faut les aimer. On les aime à première vue. L'art de la Grèce propre, si simple à son origine, si grave, si idéal et pourtant si vrai à son âge d'homme, restera toujours le modèle de l'artiste et le compas du critique. Mais voilà qu'un art nouveau est venu s'asseoir tout à coup en face du génie grec, depuis que l'Asie Mineure nous a ouvert ses trésors. Les Romains déjà avaient remarqué une différence sensible entre la peinture hellénique et la peinture asiatique. En quoi consistait-elle? Ils ont négligé de le dire, et ce n'est qu'aujourd'hui, grâce aux fouilles récentes, qu'on peut essayer de s'en rendre compte. Le thème est difficile à traiter; il le sera moins quand nous aurons vu la *Femme au taureau*, l'admirable groupe qui fait le sujet de la planche que nous publions.

Une jeune femme, portant un petit garçon sur son bras, mène un taureau en laisse et cherche à l'entraîner. Sa main fermée tenait le licou. Elle se dirige vivement vers la gauche; mais le taureau se fait prier; ils pressent qu'on va le conduire au sacrifice. Ce groupe — sous le Directoire on l'eût appelé la *Force domptée par la Faiblesse* — est merveilleusement construit. D'une part la femme, en tunique, avec un manteau que le vent soulève et gonfle et qui sert d'abri à l'enfant. Elle marche d'un pas pressé, tout le corps et le moindre pli de draperie sont en mouvement. D'autre part la victime, inerte, la tête baissée, presque menaçante, les jambes allongées, pour bien marquer son intention de ne pas bouger. Et afin de remettre le contraste en équilibre, la jeune femme tourne la tête en arrière, comme si elle s'impatientait. Elle a l'air de dire au taureau : « Dépêchez-vous! »



SIRÈNE, TERRE-CUITE DE BÉOTIE.

(Collection de Mme Darthès.)

La terre-cuite, chose fragile, ne vise pas à l'éternité; les artistes qui modelaient cette imagerie de terre, n'ont pas prévu l'embarras que nous aurions, un jour, à l'expliquer et à la commenter. Leur œuvre s'adressait à l'époque où ils vivaient, aux contemporains, qui savaient par cœur les sujets en vogue, comme nous connaissons la *Bataille d'Arcole* ou *Napoléon à Sainte-Hélène*. A l'heure présente, et à deux mille ans de distance, la situation n'est plus la même; les sujets en apparence les plus simples sont devenus des problèmes, et la science est impuissante à ressaisir le fil rompu.

Quel nom faut-il donner à la femme qui entraîne le taureau? Nous l'ignorons. Elle porte un diadème incrusté de perles; c'est donc une déesse ou une reine. Si elle n'avait pas d'enfant, son nom serait vite trouvé, car le même groupe a été employé dans la frise qui entoure la balustrade d'un temple d'Athènes[1]. Au milieu des Victoires sans ailes qui conduisent les bœufs à l'hécatombe, on y voit cette femme, et dans la même attitude. Mais l'enfant ne saurait convenir à une Victoire qui s'apprête à sacrifier aux dieux, et ce qui nous semble un emprunt direct, n'est souvent qu'une réminiscence au meilleur sens du mot. Cela admis, le sujet reste inexpliqué.

J'ai sous les yeux la photographie d'un autre groupe d'Asie, aussi beau de style et de facture que celui de Mme Darthès. Ce second groupe, un des fleurons de la collection Van Branteghem, représente Bacchus menant un taureau en laisse. Le dieu revient d'un festin; quoiqu'il porte toute sa barbe, il est ivre, il a peine à se tenir debout et ne peut gouverner la bête récalcitrante. Un Amour qui ouvre la marche et qui porte un flambeau nuptial, tire le taureau par la corne. Il est possible que ce sujet ait quelque affinité avec le nôtre. Si oui, le petit garçon assis sur le bras de la femme serait l'enfant Bacchus, et la femme serait une des nymphes de Nysa. Mais je ne suis pas d'avis qu'il faille à toute force savoir ce qu'on ne sait pas.

En examinant de près l'ensemble des terres-cuites qui nous sont venues d'Asie, on peut définir ce qu'était, en matière d'art, le genre asiatique ou ionien. Les sujets qu'on traitait en Ionie ne se distinguent guère de ceux qu'on traitait en Grèce; on puisait à la source com-

1. R. Kekulé, *Die Balustrade des Tempels der Athena-Nike in Athen*, pl. I, D. Voy. le bas-relief de Florence décrit par H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, t. III, n° 521. — M. Ernest Babelon, qui a étudié la terre-cuite dans la *Gazette archéologique*, t. VII, 145-147, cite la frise du temple de Victoire Aptère. Il a aussi remarqué que le type de la *Femme à l'enfant* figuré dans la frise du temple de Phigalie (Le Bas, *Monuments d'antiquité figurée*, pl. XXII).



VICTOIRE (TERRE-CUITE D'ASIE MINEURE).

(Collection de Mme Darthès.)

mune d'inspiration. Mais on les comprenait différemment, avec plus de chaleur et de sens pittoresque; les figures sont prises en pleine action et en pleine vie. Ce n'est plus l'art classique proprement dit. L'Asie est de l'école romantique; elle hait ce qui est sobre et simple, et ses artistes vont tout droit à l'effet. Leur puissance d'animer la terre glaise, d'infuser à leurs personnages le sang et la passion, de remuer jusqu'à la moindre plume d'un col de cygne ou au plus petit poil d'une crinière de lion, n'est surpassée, dans les groupes, que par une habileté de construction qui ne sera plus atteinte.

J'arrive à une autre figurine que nous reproduisons également. Elle aussi vient d'une des nécropoles d'Asie. C'est une Victoire qui a perdu ses ailes, et pour éviter de la prendre pour une danseuse, on n'a qu'à recourir au *Bulletin de correspondance hellénique*, où une terre-cuite presque pareille a été publiée [1]. La déesse descend du ciel, d'un vol si rapide que la brise écarte et bouffit le bas de la tunique et lui imprime de profondes plissures. La jambe droite s'avance nue, les mains tenaient des attributs que chacun peut y replacer en imagination. On ne se trompera pas de beaucoup en lui mettant une aiguière à la main gauche. La Victoire! le sujet le plus aimé de l'art antique, et peut-être le plus pur! Il n'y a pas de dieu ni de déesse qu'on ait représentés plus souvent, ou qui ait mieux résisté à l'invasion du christianisme. Celle-ci, je parle de la terre-cuite, doit être une variante de la Victoire d'Olympie, dont l'original a été retrouvé il y a une dizaine d'années. Il est plus facile de sentir que de dire ce qu'elle a de beauté et de grâce distinguée.

Un mot encore sur nos vignettes. On se rappelle, pour l'avoir vu au Trocadéro en 1878, le marchand forain qui promène son plateau et crie ses oranges ou ses dattes sèches dans les rues de Smyrne. Quelle main de maître a pu s'amuser à ce petit grotesque, si spirituellement et si impertinemment rendu d'après nature? Les Amours qui figurent en tête de page sont de Tanagra; je ne puis donc les séparer des jeunes filles tanagréennes qui feront l'attrait de mon prochain article. S'ils ont pris les devants, c'est de leur propre gré et comme pour un essai partiel de mobilisation.

FRŒHNER.

(La suite prochainement.)

1. Au tome II, pl. III. Elle a été trouvée à Myrina, et MM. Pottier et Reinach l'ont décrite à la page 158.



FEMME CONDUISANT UN TAUREAU

(Collection de Mme [illegible])

LES

TOMBEAUX DES PAPES EN FRANCE

(PREMIER ARTICLE.)



Sous ce titre, les *Tombeaux des Papes*, l'éminent historien de Rome au moyen âge, Ferdinand Gregorovius, a publié un volume justement fameux, plusieurs fois réimprimé en Allemagne et qui a eu les honneurs d'une traduction en français, d'une traduction en italien et d'une réfutation en règle due à dom Balan, ancien sous-archiviste du Vatican. A vrai dire, l'ouvrage de M. Gregorovius, écrit avec infiniment de verve, est avant tout un pamphlet; l'archéologie n'y tient pas la moindre place. Cette observation — qui n'est pas une critique, tant s'en faut — s'applique particulièrement aux tombeaux des Papes de la période française. Aussi ai-je pensé qu'il y aurait utilité et intérêt à réunir ici les notes de toute nature, graphiques et autres, que j'ai recueillies dans les dernières années sur les monuments funéraires des Papes enterrés en France. Cet essai, car je n'ai pas la prétention de donner un travail définitif, complétera les notices que j'ai publiées en 1882 et en 1884 dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France* et dans la *Gazette archéologique* sur les tombeaux de Benoît XII et d'Urbain V.

Huit papes et deux antipapes ont trouvé leur sépulture en France.

L'abbaye de Cluny renfermait les tombeaux de Grégoire VI (1044, 1046) et de Gélase II (1118-1119); l'église d'Uzeste, dans la Gironde s'enorgueillit aujourd'hui encore de posséder le tombeau de Clément V, le premier pape de la période avignonnaise. Jean XXII et Benoît XII reposent à Notre-Dame des Doms, Clément VI est enterré à la Chaise-Dieu, Innocent VI à Villeneuve-les-Avignon, Urbain V dans l'église Saint-Victor à Marseille, enfin les antipapes Nicolas V et Clément VII ont trouvé un asile, l'un aux Cordeliers, l'autre aux Célestins d'Avignon.

En plaçant en France le tombeau de Grégoire VI (1044-1046), je suis une tradition souvent combattue. En effet, d'après certains historiens, ce pape aurait été enterré à Saint-Pierre de Rome, et non à l'abbaye de Cluny, — problème aujourd'hui difficile à résoudre et qui présente d'autant moins d'intérêt que depuis des siècles toute trace du tombeau a disparu.

On possède des données plus précises sur le lieu de sépulture de Gélase II (1118-1119). Après un règne d'une année seulement, Gélase mourut à Cluny, au milieu de ses cardinaux, comme dans sa propre maison, affirme son historien; il expira après s'être fait placer sur la cendre, revêtu de l'habit bénédictin. On lui érigea un mausolée dans la grande basilique, à côté de la grande porte du chœur, près de l'autel qui fut dédié plus tard à saint Thomas de Cantorbéry [1]. Ciacconio nous apprend que c'était un ouvrage en marbre, du style toscan : « monumentum marmoreum quidem illud, sed ex lapide candido, opere tusco constructum ». Les historiens modernes de la célèbre abbaye ayant négligé de rechercher d'autres détails plus circonstanciés, force m'est d'imiter leur laconisme et de prendre congé, sur ce peu de mots, de Gélase II.

La papauté inféodée à la France, notre France du Midi, plus italienne souvent que l'Italie, devenue le centre d'immenses intérêts, les souverains pontifes épousant toutes les passions de leurs hôtes, les monarques de l'Europe entière prenant le chemin du Comtat Venaissin, des entreprises grandioses, un culte ardent du luxe, de l'art, des lettres, et par-dessus tout la grande figure de Pétrarque planant pendant près d'un demi-siècle sur la cour pontificale et lui communiquant quelque chose de sa souveraine distinction, tels sont les traits principaux de ce que les contemporains ont appelé la captivité de Babylone.

1. Lorain, *Histoire de l'abbaye de Cluny;* Paris, 1845, p. 73, 96, 97.

Clément V, quoique fixé pendant de longues années à Avignon, n'y avait point pris racine. Aucun monument n'y perpétue son souvenir, et ce n'est pas à cette terre étrangère que furent dévolues ses dernières pensées : c'est au loin, au château de Villandraut[1], où il était né, à l'église d'Uzeste, où il trouva un dernier asile, qu'il nous faut chercher les « reliquiæ » et les « ricordi » du premier pape de la période avignonnaise.

Ciacconio, qui a encore pu voir son tombeau intact ou du moins le connaître par des descriptions faites *de visu*, nous apprend qu'il était orné de huit colonnes de jaspe. En 1577, le mausolée fut en partie détruit. Les auteurs du *Propylœum*, qui l'ont fait graver en 1685, ne nous offrent plus que la reproduction d'un sarcophage rectangulaire, sur lequel est couchée la statue du défunt : les traits du visage sont à peu près méconnaissables, étant donnée l'exiguïté de la gravure ; quant à la tiare, elle semble avoir été dénaturée dès lors ; du moins elle affecte la forme d'une simple mitre ; depuis longtemps la tête est mutilée, ainsi que l'on peut s'en convaincre en consultant soit le dessin de Duphot, conservé dans les Archives de la Commission des monuments historiques (Carton de la Gironde : Uzeste), soit la lithographie publiée par le même artiste vers 1841 (au Cabinet des Estampes).

Actuellement, voici quel est l'état du tombeau, d'après les notes de mon confrère et ami, M. Jules de Laurière, dont il serait véritablement difficile de trouver en défaut, soit l'obligeance, soit la rare érudition : « Le tombeau, m'écrit M. de Laurière, était primitivement placé dans l'église d'Uzeste, sous la lanterne élevée sur le chœur, dans la partie du monument reconstruite par le pape lui-même. Aujourd'hui, il se trouve relégué dans un angle de l'église, vers la jointure de la nef et du chœur. Dans son état actuel, ce mausolée consiste en un massif rectangulaire, à faces unies plaquées de dalles de pierre noire, et qui repose sur une moulure formant base, de $2^{m},73$ de long sur $1^{m},25$ de large. La longueur du massif proprement dit est de $2^{m},63$, sa largeur de $1^{m},10$, sa hauteur d'environ $0^{m},80$. Ce massif porte une dalle de marbre noir ornée sur ses bords d'une moulure arrondie. Sur la dalle s'étend la statue, couchée sur le dos, d'un personnage enveloppé d'une chape à collet brodé. Ses mains sont croisées sur la poitrine, la droite sur la gauche, et ses pieds appuyés sur un griffon. La tête repose sur un coussin, mais la face

1. Gravé dans le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc, t. III, p. 140.

est entièrement mutilée, suivant une coupure horizontale qui ne laisse voir aucun trait du visage. L'extrémité de la tête a été aussi tranchée verticalement, et il ne reste rien de la coiffure, si ce n'est quelques cheveux sur le bord d'une joue. La statue, y compris le coussin, mesure 2 mètres de long.

« Rien, ajoute M. de Laurière, n'autorise à voir dans cet ouvrage, d'une exécution médiocre, sans élégance ni finesse, une effigie de Clément V. La largeur de la face mutilée, l'ampleur des épaules, paraissent en contradiction avec le type de la statue de ce pape qui se trouve au portail nord de la cathédrale de Bordeaux. Le style, l'ornementation du costume et surtout le griffon placé aux pieds du défunt accusent le xvi[e] siècle, tandis que sur la moulure de la table est gravée, en caractères du xiv[e] siècle, l'épitaphe du Pontife, épitaphe dont on ne peut lire qu'une partie, le reste étant caché par les murs contre lesquels le monument est appliqué. »

Les instructions laissées par Clément étaient formelles ; il fallut l'enterrer à Uzeste, malgré les difficultés soulevées par les habitants de Carpentras, désireux de garder dans leur ville ces restes vénérés ; seulement, l'inhumation définitive ou du moins l'érection du mausolée n'eut lieu que près d'un demi-siècle plus tard, en 1359, ainsi qu'en fait foi l'inscription suivante, rapportée par Ciacconio d'abord, puis avec quelques variantes par les Bollandistes : « Hic jacet felicis recordationis Dominus Clemens papa V, fundator ecclesiarum collegiatarum de Uzesta et de Vilhandraudo, qui obiit apud Rupem Muram Nemausensis diocesis, die XX aprilis, Pontificatus sui anno IX, portatus vero ad istam ecclesiam Mariæ [de Uzesta] XXVII augusti, tunc proxime sequenti, anno domini MCCCXIV et sepultus die... anno MCCCLIX. »

La Gironde conserve un autre souvenir de Clément V : sur la façade de la cathédrale de Bordeaux se dresse sa statue, en pied, le montrant vêtu pontificalement, la tiare en tête, la droite levée. Notre collaborateur et ami, M. Léon Palustre, toujours à l'affût de l'inédit, n'a pas manqué de prendre une photographie de cette sculpture, à laquelle on ne peut reprocher qu'un peu de mollesse [1]. On en trouvera en outre un moulage au Musée du Trocadéro.

1. Le portrait de Clément V, peint à Santa-Maria Novella de Florence, dans la chapelle des Espagnols, comme représentant du droit canon, me semble une véritable tête de fantaisie (figure imberbe, assez pleine et régulière, vue de face).

Jean XXII (Jacques d'Euse ou de Dueze, né à Cahors, en 1244)[1], appartenait, non à une famille de cordonniers ou de tailleurs, comme on l'a souvent prétendu, mais à une race de chevaliers[2] Il fit ses études chez les dominicains de sa ville natale, les continua à Montpellier, pour les terminer à Paris. A quelque temps de là, on trouve le jeune d'Euse professeur de droit civil à l'Université de Toulouse, puis chancelier du roi de Naples, enfin, en 1310, évêque d'Avignon. Il comptait soixante-douze ans lorsque le conclave réuni à Lyon l'élut, le 7 août 1316.

Jean XXII est l'organisateur hors ligne, à qui la papauté, pendant la période avignonnaise, doit sa puissance et ses immenses ressources matérielles. Actif, doué du génie de l'administration, il sut, malgré son grand âge, faire à la fois face aux orages politiques, réprimer les velléités d'hérésie des Fraticelles, fortifier la discipline ecclésiastique, imprimer une nouvelle impulsion aux études savantes, (l'Université de Pérouse lui doit son existence, celles de Paris, d'Oxford et de Cambridge, d'importantes réformes), enfin réunir un trésor colossal, qui devait pour longtemps assurer l'indépendance de ses successeurs (à sa mort on trouva 200 lingots d'or pesant 40,000 marcs — le marc étant en ce temps évalué à cinquante livres; — d'autres parlent de 18 millions de florins en or et de 7 millions en pierreries ou vases sacrés[3]). De nombreuses visites princières (1317, le roi Sanche de Navarre; 1319, le roi Robert de Naples; 1330, le roi Philippe de Valois; 1332, le roi Jean de Bohême), la canonisation de saint Thomas d'Aquin, des ambassades brillantes (lui-même en envoya une au Soudan d'Égypte), maintinrent Avignon dans une sorte d'éblouissement, tandis que les grandes entreprises d'art du Pape, la construction du palais pontifical, celle des châteaux de Sorgues et de Châteauneuf, devaient à jamais éterniser son nom. Malheureusement, dès le règne de son successeur Benoît XII, les travaux entrepris à Avignon par Jean XXII disparurent pour faire place à des constructions plus somptueuses; quant au château de Sorgues, c'est à peine si l'on en connaît aujourd'hui l'emplacement.

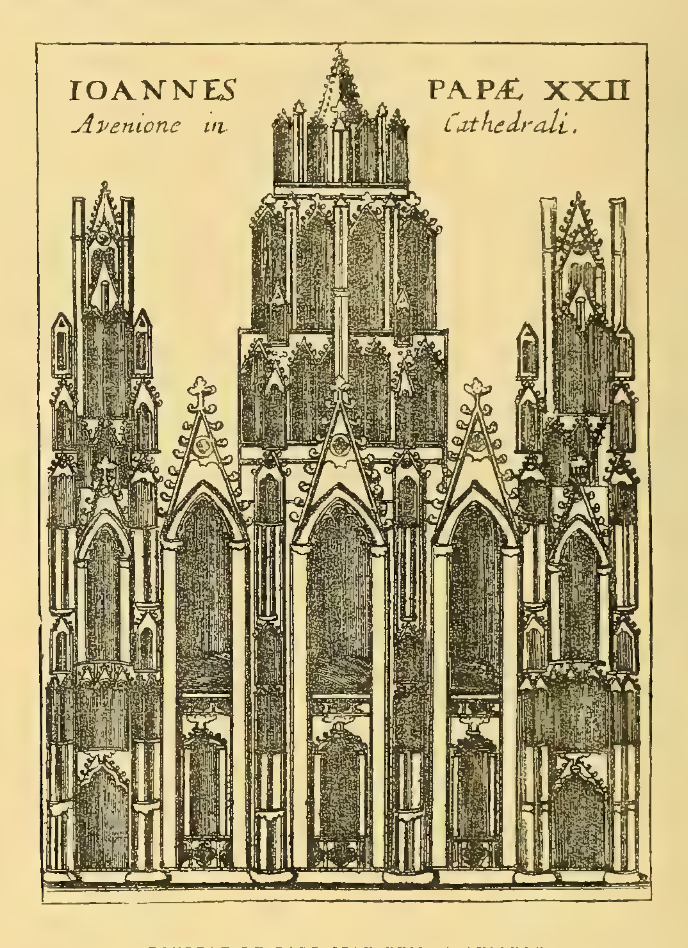
1. J'emprunte une partie de ces détails à un volume fort bien fait de M. l'abbé Verlaque : *Jean XXII, sa vie et ses œuvres;* Paris, 1883. Malheureusement, l'auteur n'a même pas effleuré la question d'art.

2. Les ruines du palais de Jean XXII — fenêtres ogivales bilobées, etc. — se voient encore à Cahors. On en trouvera une gravure assez sommaire dans le t. XXXII (1865) du *Congrès archéologique de France*, p. 384-387.

3. Laurent Drapier, *Journal* (manuscrit), t. I, p. 81.

Jean XXII avait atteint l'âge respectable de quatre-vingt-dix ans lorsqu'il ressentit les premières atteintes du mal qui devait l'emporter. Son dernier acte fut la rédaction de la bulle sur l'état des âmes saintes après la mort (3 décembre 1334) ; le lendemain 4 décembre, il expirait.

Après avoir, pendant plus de quatre cents ans, fait l'ornement de



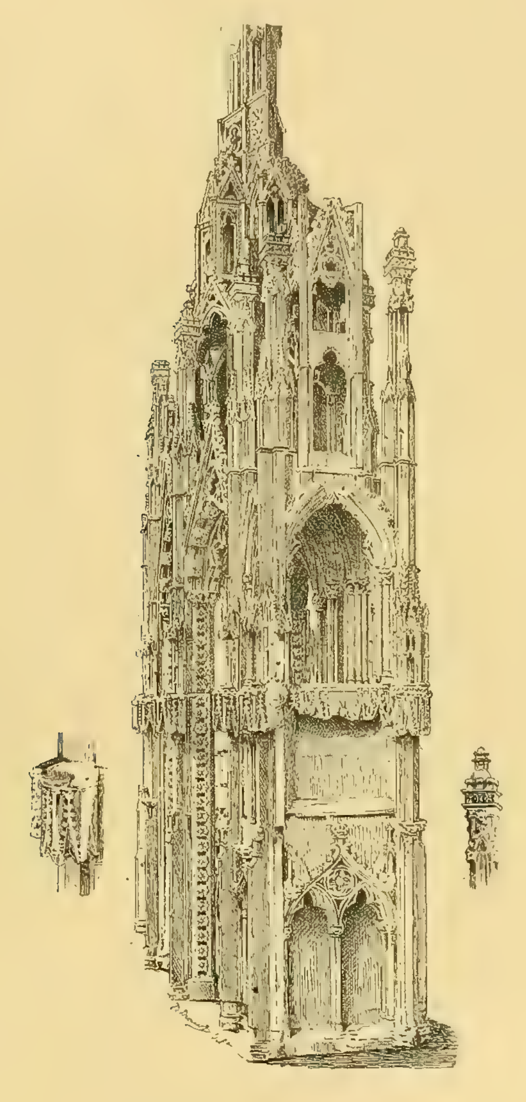
TOMBEAU DU PAPE JEAN XXII, A AVIGNON.

(Fac-similé de la gravure des Bollandistes reproduisant un dessin de G. Fallot.)

Notre-Dame des Doms [1], le mausolée de Jean XXII fut déplacé, au milieu du siècle dernier (longtemps avant la Révolution) sous le prétexte le plus futile. Écoutons le récit que nous fait de cette translation un écrivain oculaire, le chanoine Deveras :

1. Le monument était fort dégradé déjà en 1732, comme le prouve cette note communiquée à Vettori : « Il deposito di Giovanni XXII che sarà ben presto rovinato, si vede nella cappella di San-Giuseppe... » (*Il Fiorino d'oro illustrato*, p. 35.)

« En 1759, M[rs] de Notre-Dame des Doms avec la permission expresse de Mgr François-Marie de Manzi, notre archevêque, firent ôter le magnifique mausolée du pape Jean XXII qui étoit élevé au



TOMBEAU DU PAPE JEAN XXII (ÉTAT ACTUEL).

(Cathédrale d'Avignon.)

milieu de la chapelle de Saint-Joseph vis-à-vis leur sacristie, en masquoit l'entrée, rétrécissoit infiniment le passage et rendoit cette chapelle fort obscure par son extrême élévation, et la transférèrent contre la muraille tout près de l'autel de la ditte chapelle. Pour cela

on déplaça le petit mausolée du cardinal Jacques de Via, neveu dudit pape qui y étoit enseveli, et qu'on mit devant la grille de fer du trésor de cette église.

« En démolissant ce sépulcre on trouva seulement un petit creux d'un pan et demy de longueur, sur un pan de hauteur, dans lequel étoient les os de ce cardinal pesle-mesle, le reste du sépulcre étoit rempli de maçonnerie, ce qui fait croire avec raison que ce cardinal avoit été enseveli ailleurs, et ensuite transféré dans cet endroit-là, sans armoiries et sans inscription.

« On creusa à cette occasion huit ou neuf pans dans la terre sous ce tombeau, pour bien asseoir le mausolée de Jean XXII, qu'on y alloit mettre. On trouva pour lors les ossements de trois corps avec quelques fragments d'une toile d'or, et sans aucune notion. Il y a toute apparence que c'étoient de nos évêques qui avoient choisi le lieu de leur sépulture...

« Le 8 mars 1759, on démonta avec beaucoup de soin ce superbe mausolée du pape qui étoit de pierre de Vellerons, blanche comme l'albâtre et où étoient plusieurs statues de marbre blanc fort bien travaillées.

« On vit donc dans ce tombeau rez-de-chaussée une caisse en bois de cyprès fort entière, en forme de dos d'asne, couverte d'une bonne toile blanche appliquée avec du goudron aux jointures des planches, et fortifiée par 4 petites esquerres de fer aux 4 coins. La longueur de cette caisse n'étoit que de 5 pieds 4 pouces, sa hauteur de 15 pouces et demy, et sa largeur de 10 pouces et demy. On trouva dans cette caisse le corps du Pape tout couvert de goudron, les chairs consumées et desséchées par ce long laps de tems, ce souverain étant mort le 4 décembre 1334, âgé de quatre-vingt et dix ans. Il avoit une mitre blanche sur la tête et étoit revêtu d'une chappe fort ample, d'une très belle étoffe, or et argent, parsemée de beaucoup de petites perles fines. J'ay veu 2 échantillons de la ditte étoffe avec l'aggraffe d'ivoyre qui fermoit la ditte chappe. Elle étoit émaillée, de la grandeur d'une pièce de 60 sols, sur laquelle étoit la figure d'un triangle à l'honneur de la très Sainte-Trinité, et toute entourée de petites perles. Il étoit revêtu de son pallium sur lequel étoient aussi des perles. Il avoit les bras croisés, ses gants de soye blanche et ses sandales blanches étoient encor en fort bon état. Il avoit une bague d'or avec une émeraude fausse. Le corps étoit entier, réduit en squelette, il avoit encor 7 ou 8 dents et n'avoit que 5 pieds de longueur. L'odeur du goudron et la durée de quattre siècles révolus avoient un peu terni l'étoffe de cette

chappe, qui étoit attachée sur son corps avec des rubans ou cordons.

« Il n'y avoit dans le cercueil de ce souverain pontife ny inscription, ny armoiries, ny médailles, et au lieu de quattre esquerres de fer que j'ay marqué cy-dessus être aux 4 coins de ce cercueil, il n'y en avoit réellement que trois, mais on voyoit fort distinctement la marque où avoit été la 4e. Ce qui fait croire avec beaucoup de fondement et de vraysemblance qu'il avoit été ouvert par les Catalans lorsqu'ils étaient maîtres d'Avignon en 1401, sous Benoît XIII, antipape, appelé Pierre de Luna, et que les médailles que l'on met ordinairement dans le tombeau des papes avoient depuis lors été enlevées.

« Le 1er mars 1759, on transféra avec beaucoup de respect le corps du saint pape dans son même mausolée qu'on venoit de relever et d'adosser contre le mur de la chapelle de Saint-Joseph, tout près de l'autel. Ce fut en présence de Mgr de Manzi notre digne prélat, de quelques-uns des Messieurs du chapitre, et d'un notaire qui en prit acte, et dont on envoya copie à Rome [1]. »

Voyons ce qui reste de ce monument somptueux. Le tombeau de Jean XXII affecte une forme extraordinaire, c'est quelque chose comme une châsse gigantesque, ou mieux un clocher en miniature, un clocher à base rectangulaire, avec d'innombrables niches, statues, dais et pinacles dentelés montant sans rime ni raison. C'est que nous sommes au temps où l'architecture régnait en souveraine, imposant ses formes à n'importe quelle œuvre d'art, aux productions des tailleurs de pierre, des huchiers aussi bien qu'à celles des orfèvres.

Le monument même se compose d'assises de pierre — non de marbre — avec des ogives à jour supportant des clochetons entremêlés de baldaquins sous lesquels étaient placées des statuettes.

De la statue couchée sous ce dais gigantesque, je ne dirai rien ici, et pour cause : on ne sait trop ce qu'elle a de commun avec Jean XXII ; la tête, coiffée d'une mitre simple, a très certainement été empruntée à quelque statue d'évêque. Aujourd'hui, pour savoir comment était disposée la partie supérieure de la statue primitive, nous en sommes réduits à un méchant dessin à la plume, de la seconde moitié du XVIIIe siècle, que le hasard m'a fait découvrir au Cabinet des estampes, dans la série iconographique. Dans ce dessin, dénué de tout

1. Recueil de Deveras, B. p. 465-468. Une relation offrant un certain nombre de variantes se trouve dans le manuscrit n° I (fol. 214) du fond Massillian à la Bibliothèque d'Avignon ; une autre, infiniment plus étendue, a été découverte par M. Bayle, bibliothécaire près le même établissement.

caractère, la tête de Jean XXII ressemble à s'y méprendre à celle de Benoît XII faisant partie de la même série, voire à celle d'Innocent VI, qui est figuré sans barbe, alors que sa statue tombale le représente barbu. Du moins le dessin du Cabinet des estampes [1] nous fournit-il une indication liturgique qui a sa valeur : la tiare de Jean XXII n'y est ornée que de deux couronnes fleuronnées; seulement la couronne supérieure est double; elle se compose de deux couronnes soudées l'une contre l'autre par leur base. Les fleurons de la couronne supérieure étaient tournés en haut, ceux de la couronne inférieure en bas. Ainsi se trouve confirmé ce passage de Papon dans son *Histoire de Provence* (t. III, p. 143) : « Plusieurs écrivains soutiennent que ce fut Jean XXII qui ajouta la troisième couronne à la tiare des papes. Cependant, lorsqu'on démolit le mausolée de ce pape en 1759, M. l'abbé de Sade observa que la tiare qui était encore assez bien conservée n'avait que deux couronnes. Sa statue n'en a également que deux [2], au lieu que celle de Benoît XII dans la même église porte un bonnet avec les trois couronnes, d'où l'on peut conclure que ce fut ce pape qui ajouta la troisième [3]. »

L'ornementation manque de distinction et, qui pis est, de caractère. Ce ne sont que clochetons (on en compte six de chaque côté, échafaudés les uns au-dessus des autres), dais, quatrefeuilles inscrits dans des carrés, le tout d'une exécution assez rude. Le monument a d'ailleurs été souvent remanié et restauré.

Autrefois de nombreuses statuettes — il y en avait probablement une soixantaine — relevaient la pauvreté du mausolée. Ces statuettes ont depuis longtemps disparu de Notre-Dame des Doms; elles sont aujourd'hui dispersées à tous les vents. Plusieurs d'entre elles ornent, d'après une tradition constante, la chaire de l'église Saint-Pierre, située à quelques pas du palais des Papes. Comme ces statuettes, au nombre de six, sont de dimensions différentes, j'avais d'abord espéré, en comparant leur mesure avec celle des niches du tombeau de Jean XXII, pouvoir éliminer celles qui avaient une provenance

1. Reproduit en tête de cette étude.

2. « Il triregno, che finisce in punta, come una piramide, e con due corone solamente. » (Vettori, *loc. cit.*)

3. La statue de Boniface VIII, dans les grottes du Vatican, ne nous offre que deux couronnes, ou plus exactement, que deux cercles avec des feuilles trilobées. La statue du même pape, au Musée d'antiquités de Bologne (1301), porte une tiare ornée de trois cercles simples, sans fleurons (E. Molinier, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1884, p. 48).

différente : mais après examen il se trouva que ces niches mêmes sont fort inégales, selon qu'elles occupent le premier, le second ou le troisième étage. Il faut donc renoncer à ce critérium, et se borner à énumérer l'une après l'autre les six figurines. La première, en partant de gauche, représente un ange, la seconde un grand personnage noblement drapé, d'une tournure vraiment fort belle; puis viennent saint Jacques-le-Majeur, beaucoup plus petit, saint André, un personnage tenant un globe, et enfin, à droite, un évêque. Les draperies, assez amples, sont fouillées avec beaucoup de soin et ne manquent pas de vigueur; on découvre des traces de peinture et de dorure.

Deux autres statuettes, infiniment plus petites (H. $0^{m},37$ et $0^{m},40$), et moins mouvementées, se trouvent au Musée Calvet, dans une vitrine du premier étage. Elles représentent deux religieux dont l'un tient des deux mains un livre fermé, et l'autre, revêtu d'un long surplis, relève de la droite le bout de son vêtement. D'après une communication de M. Deloye, l'obligeant et érudit conservateur du Musée, ces deux statuettes ont été données en 1845.

On a fait honneur dans les derniers temps à l' « imagier » Jehan de Paris de l'exécution du tombeau de Jean XXII. Mais les documents que j'ai consultés dans les Archives du Vatican ne permettent d'attribuer à cet artiste que le tombeau de Benoît XII, comme il sera dit plus loin.

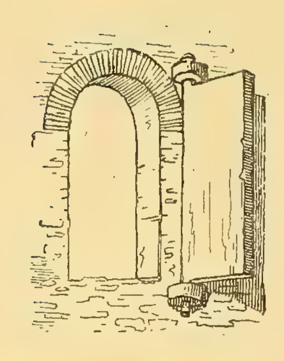
EUGÈNE MÜNTZ

(*La suite prochainement.*)



TORCELLO

(PREMIER ARTICLE.)



L'îlot de Torcello, à deux heures à peine de Venise vers le nord, est une petite terre toute riante, semblable à un paquet d'algues marines arrêtées par le calme plat dans les eaux mortes de la lagune. Quand on a dépassé Murano, Burano et Masorbo, on aperçoit un campanile élancé dont l'image se brise et se recompose au gré des courants dans un miroir glauque et morne. Ce campanile est droit; aucun boulet autrichien ne l'a frappé; mais la paroisse, où est-elle?

Depuis des siècles, Torcello n'est presque plus qu'un nom. On sent, en posant le pied sur cet étroit domaine, que les joncs et les buissons bas environnants exhalent cette sorte de *malaria* à laquelle sont voués les lieux à jamais déchus. Et certes, ici, la déchéance est irrémédiable, éternelle. L'œuvre de l'homme y paraît caduque et moisie; le salpêtre et la mousse s'accrochent aux vieux murs; de misérables *casuppole* bordent le petit débarcadère, où quelques colons attendent l'étranger avec l'indifférence qu'il mérite, en tissant des filets et en mangeant de belles grenades. Dans les *rii* invisibles passent de pauvres voiles rouges qui ont l'air de fendre les prés et de passer entre les arbres des vergers; çà et là, un chapiteau, une croix grecque brisée, une margelle de puits en marbre percent les hautes herbes... Un inconcevable silence règne sur cette nature prodigue; on prévoit qu'un jour elle recouvrira les ruines mêmes du dernier campanile d'un manteau de ronces et d'orties.

Torcello est un microcosme dont l'histoire est comme un abrégé frappant d'histoires plus grandes et plus célèbres; on l'embrasse

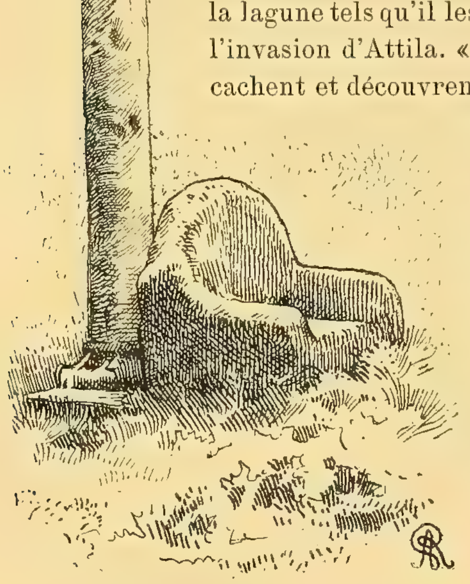
facilement tout entière; car, dans l'intervalle de douze cents ans environ, à des dates certaines, on la voit commencer et finir. Il fut un temps, — et ce temps est postérieur à notre ère, — où c'était un atterrissement inculte; ce fut ensuite un refuge, une retraite, une humble ruche cachée où vint se concentrer un jeune essaim qui fuyait le vieux continent. L'apogée vital de ce petit monde ne fut pas sans gloire; il apporta son contingent aux brillantes annales de Venise : mais le voici bientôt atteint d'une maladie mortelle. La nature défait ce qu'elle a fait; Torcello pourrait dire, comme la Pia du Dante : *Maremma mi fece, e sfecemmi Maremma*. Dès lors, la décrépitude ne s'arrêtera plus; aujourd'hui l'infortune du lieu est telle que les ruines elles-mêmes ont disparu; plus tard, aucune fouille ne pourra aider à recomposer les périodes de cette mélancolique histoire.

I.

La Vénétie romaine, c'était Padoue, Aquilée, Altinum, puis Vérone et Ravenne. Une longue pinède allait de l'île de Grado, qui était le port d'Aquilée, jusqu'à l'embouchure du Pô. Derrière l'épi de sable qui protège Venise et sa banlieue marine, soixante-douze îlots formaient un archipel en miniature rempli de cultures, de jardins maraîchers ou de villégiatures des villes de terre ferme. Les atterrissements qui bordent la côte étaient ainsi comme des dépendances des cités continentales. Héraclée et Concordia formaient un groupe avec Équilius et Caprule (*Caorle*); Altinum, municipe florissant à l'époque romaine et qui communiquait avec Ravenne sans crainte des pirates grâce aux lagunes et aux méandres de l'embouchure du Pô, possédait Torcello et les parcelles émergeantes du *Rivus Altus* (*Rialto*), berceau de la Venise actuelle; les passes du Lido, de Saint-Erasme, de Treporti étaient les débouchés de cet ensemble sur l'Adriatique. Padoue avait les siens à Malamocco (à peu près l'ancien *Metamaucum*, *Madamaucus*), et à Chioggia (*Fossæ Claudiæ*, *Clodia portus*, *Clugia*). Deux fleuves, aujourd'hui méconnaissables par suite des travaux d'art qui les ont déviés en tous sens, mêlaient leurs eaux douces à celles des lagunes : la Brenta et le Sile.

Au ve siècle, les Huns, les Vandales, les Hérules, les Ostrogoths, les Longobards font irruption de tous côtés dans cette tranquille province. A l'approche des barbares, le patriarche d'Aquilée, emportant avec lui les reliques et les trésors des églises, vient se réfugier

à Grado, en face de Trieste, les hommes en état de porter les armes restant à la défense de la ville qui, comme Héraclée, était de force à résister longtemps. Bientôt Grado était elle-même une riche et forte place. Les citoyens de Concordia trouvent leur refuge à Caorle; Malamocco reçoit les fuyards de Padoue ; enfin les émigrants d'Altinum occupent l'îlot de Torcello (452) et les parcelles du *Rivus altus* qui, en s'annexant les terrains voisins, allaient bientôt constituer une capitale, un centre dominateur. Le clergé marchait en tête de cet exode, suivi des grandes familles, la future noblesse de Venise.



CHAISE D'ATTILA, A TORCELLO.

Cassiodore, le ministre de Théodoric, d'Amalasonte et de Théodat, qui fut au IVe siècle avec Boëce le soutien des traditions latines et des lettres antiques, nous a conservé un tableau des archipels de la lagune tels qu'il les voyait cent ans environ après l'invasion d'Attila. « Là, dit-il, le flux et le reflux cachent et découvrent la vue des champs. Les maisons ressemblent à des nids d'oiseaux aquatiques;... la terre solide fait corps avec de petites branches flexibles liées ensemble. Les habitants ne possèdent en abondance que des poissons. Riches et pauvres vivent dans l'égalité et échappent au vice auquel est en proie le monde entier. Toute leur émulation se réduit au travail des salines... » Ce morceau de rhétorique est la plus ancienne mention qu'on rencontre des lagunes de la Vénétie marine habitées. Il montre que ces marécages semblaient un paradis à ceux qui voyaient sur le continent les empires s'écrouler les uns sur les autres.

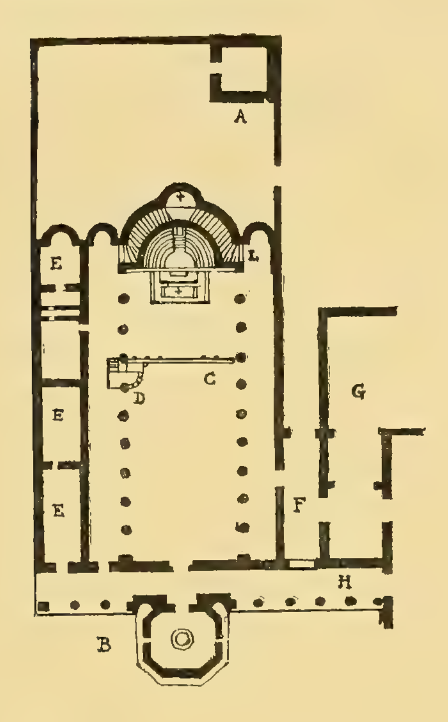
Le groupe d'Altino et de Torcello nous occupe seul ici.

Altinum, situé sur le Silis, aux confins de la terre ferme[1] est

1. *Est et Altinum in palude eodem quo Ravenna situm* (Strabon, V, I. 7).

déjà désigné, ainsi que toute la région voisine, comme un lieu de délices par l'épigramme de Martial si souvent citée[1] :

Aemula Baianis Altini littora villis
. . . .
Et tu Ledæo felix Aquileia Timavo,
Vos eritis nostræ portus requiesque senectæ
Si juris fuerint otia nostra sui.



PLAN DE LA BASILIQUE DE TORCELLO (D'APRÈS LENOIR).

Aujourd'hui, on cherche le site d'Altino. Sur les bords d'un long canal qui conduit aux *Porte del Sile*, de grands bouquets de hauts arbres, une grosse métairie, une glacière cachée sous des taillis ne permettent pas à l'œil de découvrir les traces d'une localité antique. L'exode des Altinates devant Attila fut sans doute suivi du transfert de tous les matériaux de la ville à Torcello. La pierre et le bois de construction, sans être rares dans la contrée, ont cependant un certain prix, tandis que l'opération du transport de ces matériaux par eau ne présente aucune difficulté. La ville abandonnée devint donc une véritable carrière où on alla chercher à loisir de quoi édifier

1. Martial, *Ep.*, IV, xxv.

la nouvelle cité. Torcello fut bâtie avec les pierres mêmes d'Altino. Une ville s'éleva ainsi sur l'emplacement de quelques pêcheries et de jardins de plaisance. Elle prit bientôt une réelle importance.

Ce fut à l'occasion de l'invasion des Longobards. Cette fois ce n'était pas seulement contre les violences des barbares, c'était en même temps contre les doctrines de l'arianisme que les évêques des diocèses du continent avaient à se défendre. Ces évêques, *defensores civitatis*, reculèrent définitivement devant l'hérésie. Paul, évêque d'Altino, transporta son siège épiscopal et les reliques de ses églises à Torcello, vers l'an 640. Le nouvel évêché de Torcello devint le centre d'un diocèse insulaire, englobant les îlots rapprochés. Vers 671 ou 687, les successeurs de Paul jettent les fondements de la cathédrale, dédiée à la Vierge. Pour orner leur basilique, les gens de Torcello tirèrent des décombres d'Altino des matériaux hétéroclytes, des ornements de tous les styles, et elle s'éleva, comme Saint-Marc de Venise, enrichie par de pieuses déprédations. Une petite noblesse locale se forma, triée parmi les familles émigrées d'Altino, d'Héraclée, d'Aquilée et de Padoue. Plus tard cette noblesse émigra de même à Venise. Dès le milieu du xe siècle, Constantin Porphyrogénète mentionne Torcello comme un *grand emporium*. L'île produit des vignes; l'industrie des salines et la pêche l'enrichissent. Nous ne pouvons entrer dans le détail de l'histoire de Torcello, devenue une *Podesteria* de Venise : l'île était gouvernée par des magistrats et des conseils propres; elle prêtait son concours aux entreprises de la métropole, donnait en 1379 trois de ses galères à l'expédition dirigée contre les Génois et, en 1463, cent *balestrieri* contre Trieste; on trouvera dans les excellents ouvrages de MM. Molmenti et Battaglini [1] le résumé des chroniques qui racontent la vie politique de Torcello. Mais un fléau naturel frappait lentement Torcello : le Sile, le fleuve trévisan et les rigoles voisines infectaient peu à peu la lagune voisine de leur embouchure; la fièvre apparut. Venise, Venise elle-même faillit, on le sait, périr de la même contagion; plus fortement constituée, elle sut, comme un corps robuste, éliminer le poison. Le mélange de l'eau douce et de l'eau salée, les bas-fonds marécageux, les végétations paludéennes sont autant de causes de mort contre lesquelles il faut lutter sans relâche. Venise ne se fatigua pas de lutter contre l'exécrable Brenta et ne se repose que

1. P. G. Molmenti, *La Vie privée à Venise*, etc., Venise, Ongania, 1882. — N. Battaglini, *Torcello antica e moderna*, Venise, 1871; *Il consiglio e lo statuto di Torcello*, Venise, 1874.

depuis qu'elle a dérivé ce fleuve vers Brondolo, vers Chioggia. Plus faible, Torcello fut la proie de la *malaria*. Celle-ci se fit sentir au commencement du XIVe siècle; au début du XVIe, l'île était déjà si malsaine que les principales familles émigraient à Venise; au XVIIe, l'endroit est déclaré inhabitable par un décret; l'évêché est transféré à Burano, ainsi que le Podestat. Dès lors, Torcello s'en alla par morceaux; la ville moribonde fut dévoré par la ville croissante. Du moment où Torcello fut touchée, on ne cessa guère d'exploiter ses ruines désertées. Il lui arriva d'être transportée pièce à pièce, comme elle avait transporté en détail les débris d'Altino. Églises, palais, couvents furent démolis avec méthode, et de longues files de *peote* menèrent les marbres et les décombres utilisables dans les localités voisines. Les évêques commencèrent de bonne heure à démembrer leur paroisse chancelante. Les voisins immédiats, ceux de Murano par exemple, profitèrent de cette mise à l'encan. Venise fut, ce semble, plus réservée : plusieurs décrets des XIIIe et XIVe siècles défendent l'exportation des matériaux, surtout de ceux qu'on enlevait aux édifices religieux; mais dès le milieu du XVIe siècle, Torcello n'existait plus que nominalement et tout ce qui avait quelque valeur prenait le chemin de Venise.

II.

Les documents compulsés par les savants italiens que nous avons nommés plus haut énumèrent quatre églises existantes à Torcello dont il ne reste presque plus de traces. Torcello moderne compte une vingtaine de maisons et deux églises. On discerne encore le grand canal de la vieille ville; tout le reste est envahi par la vase et transformé en vaines pâtures. La *piazza* seule est conservée.

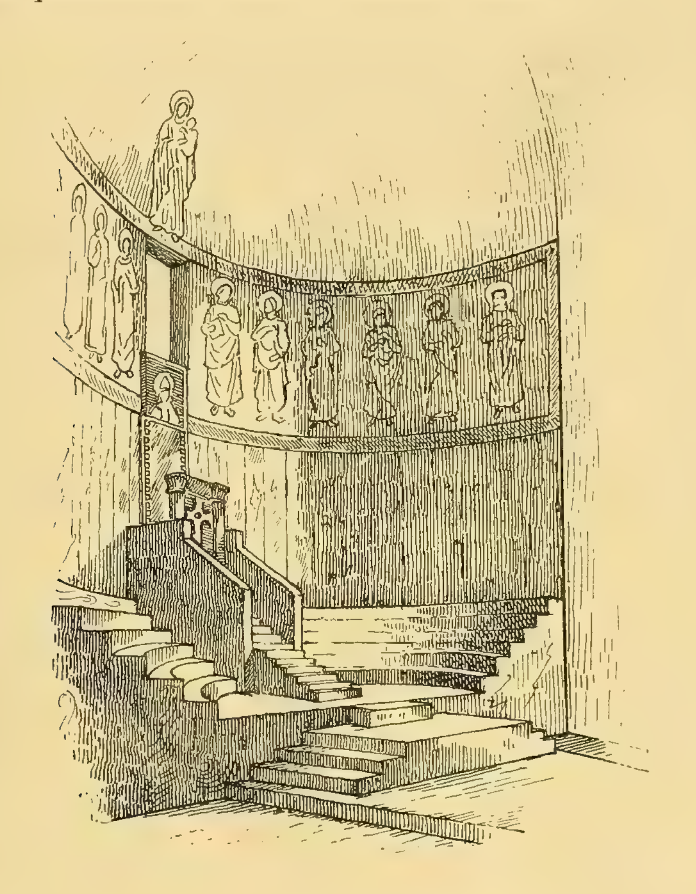
Sur cette *piazza* se dressent deux édifices considérables, le *Duomo* et le *Tempietto di Santa-Fosca*, et devant eux deux petites constructions sans grand caractère : le palais dit du *Conseil*, en style gothique aigu du XIIIe siècle, pourvu d'une *loggia* et d'un campanile minuscule, et la maison de l'*Archivio*, jadis ornée elle-même d'une tourelle analogue. Enfin, épars dans l'herbe, on remarque deux vasques de pierre, une margelle de puits antique et un siège de pierre commune appelé la *Chaise d'Attila*. La colonne de pierre qui s'élève à côté de ce bizarre monument date bien de l'ancienne Torcello. Autrefois surmontée du lion de Saint-Marc, elle a reçu depuis une statuette moderne.

De tous ces monuments nous n'étudierons que le dôme et l'église dite de Santa-Fosca.

Dédiée, comme nous venons de le dire, à la Vierge, la cathédrale de Torcello compte parmi les plus anciennes. Son plan est celui d'une basilique et conforme à celui qui se vulgarisa en Italie, au IVe siècle, sur le modèle des basiliques romaines. La construction primitive, dont subsistent les murs d'enceinte et les parties capitales, paraît avoir été élevée peu de temps après la destruction d'Altino (671), peut-être à l'imitation de quelque monument de style romain antérieur existant dans la ville détruite. En 864 et 1008 eurent lieu d'importantes restaurations. De la première datent la chaire et le siège épiscopal; de la seconde date le pavé de la basilique; elle eut lieu par les ordres de l'évêque Orso Orseolo, de la famille des doges du même nom, ainsi que l'atteste une inscription conservée dans la principale chapelle du Dôme. Chaque fois, les vieux œuvres furent repris; mais on conserva le plan primitif et on réemploya les anciens morceaux de marbre. De moindres restaurations furent exécutées en 1418, en 1693, en 1816, en 1827 et en 1853. Nous reparlerons de cette dernière en décrivant la grande mosaïque.

Cependant, à bien regarder le plan de la basilique, on y relève plusieurs détails rares et intéressants. Remarquons d'abord la place qu'occupe le campanile, isolé derrière l'édifice et rattaché artificiellement par de petits murs à l'enceinte sacrée (*plan*, A); nous ne connaissons pas d'exemple d'un clocher situé aussi loin de la masse centrale. Celui-ci date du XIe siècle et ressemble à tous les campaniles de la Vénétie; il s'élevait primitivement plus haut encore qu'aujourd'hui au-dessus des lagunes, avant que la foudre ne le frappât, en 1640. A vrai dire, la basilique est, en quelque sorte, embloquée dans des enceintes accessoires : à gauche des bâtiments parasites (*plan* E, à droite), séparées par un étroit couloir, les substructions d'un monastère (*plan*, G); devant la façade enfin, le baptistère relié au monument par un portique, un auvent à colonnes (*plan*, B). On a dit que les religieux avaient adopté la forme octogonale pour la cuve baptismale et l'édicule qui la couvrait afin d'éviter de reproduire la forme des piscines profanes. Le fait est que le baptistère de Torcello, placé devant la grande porte de la cathédrale (comme à Sainte-Marie-des-Fleurs de Florence, comme à Pise, à Pistoie et à Pola), est octogone et à coupole; mais il est curieusement rapproché de l'église, à laquelle s'adosse l'atrium (*plan*, H), de construction plus moderne. La principale entrée du Dôme devient ainsi, de fait, la porte latérale.

L'intérieur présente les trois nefs habituelles, formées par deux rangées de neuf colonnes, la plupart en marbre de Prochonèse, surmontées de chapiteaux antiques ou ravennates; la toiture, à poutraison apparente, est celle qu'on rencontre partout en Italie : mais deux particularités doivent fixer notre attention : l'existence



PRESBYTERIUM DE TORCELLO.

(D'après la gravure de Lenoir.)

d'une *trabes* (*plan*, C), ou d'un jubé primitif, et d'un *presbyterium* de grande dimension. La *trabes* est la barrière qui doit séparer le clergé des laïques; ce fut d'abord, en travers de la grande nef, une poutre qui indiquait la séparation des deux mondes; on sait ce que cette séparation symbolique est devenue par la suite, lorsque les architectes conçurent l'idée du chœur et du jubé, et sans aller si loin, on en a un splendide exemple à Saint-Marc de Venise. Ici, l'antique solive est remplacée par une corniche, supportée par six colonnes

trapues, reliées entre elles jusqu'à mi-hauteur par un riche *chancel*, une clôture de marbre sculptée d'ornements dans le goût oriental. L'ambon (*plan*, D), situé hors du chœur, est adossé à cette colonnade et réunit déjà en un seul corps le pupitre et la chaire. Quant au *presbyterium*, il se développe dans l'abside. Cette partie de l'église a beaucoup souffert; le *tribunal* que nous voyons aujourd'hui a été restitué, il y a quelques années, par le préfet Torelli sur les données subsistantes, avec de pauvres matériaux; cependant, c'est un des plus vastes qui existent. L'abside, lieu de réunion du clergé, était ordinairement garnie d'exèdres; ici les bancs sont multipliés; six gradins, primitivement en marbre comme le revêtement, formaient un véritable amphithéâtre pouvant contenir un clergé très nombreux. Au centre se dressait la vieille *cathedra* épiscopale, à laquelle on accédait par onze marches raides. La chaire actuelle, d'un bel effet, n'a rien d'authentique, quoique les sculptures qui l'ornent soient assez anciennes [1]. Les formes de cet ensemble sont grandes et sévères, et lorsque les successeurs de Paul, évêque d'Altino, entourés de leur clergé assis sur des coussins de pourpre, discutaient là les intérêts spirituels et temporels de leur diocèse maritime, le spectacle devait être imposant.

Signalons, pour en finir avec l'architecture du Dôme, la crypte demi-circulaire placée sous le *presbyterium*, — on y accède par deux escaliers courbes ménagés dans le mur de l'abside (*plan*, L), — et le *martyrium* situé sous le chœur, qui appartiennent l'un et l'autre à la construction primitive ; les infiltrations les ont malheureusement fort endommagés.

Des somptueux revêtements de jadis, il subsiste les deux décorations principales, les deux mosaïques maîtresses. L'une recouvre tout le pignon oriental de la basilique, depuis la charpente du toit jusqu'à hauteur d'appui; c'est un morceau capital que nous étudierons tout à l'heure. L'autre garnit la conque de l'abside et jette de beaux reflets sur le *presbyterium*. Une gigantesque Madone portant le *Bambino*, quatre saints et, au-dessous une frise représentant les douze apôtres se détachent dans la pénombre. Les figures et les ajustements appartiennent encore au style naïf des premiers siècles, tandis que les

1. Voy. Battaglini, *op. cit.*, p. 86. Le dessin que nous donnons du *presbyterium*, d'après la gravure de Lenoir (*Architecture monastique*, t. I, dans la *Collection de documents inédits sur l'histoire de France*, III[e] série, archéologie, Paris, 1852), n'est fidèle que pour la partie inférieure dont nous nous occupons en ce moment; le haut n'est pas exact, en ce qui concerne la mosaïque.

ornements qui servent d'encadrement se ressentent déjà d'une influence byzantine.

C'est un bizarre et charmant monument que ce petit temple de Santa-Fosca, qui a l'air posé sur le gazon à côté de la grosse masse du Dôme. Nous ne connaissons pas la date de sa construction; nous savons seulement qu'il était presque détruit et fut restauré en 1306, et le plus sage est de le faire remonter au XIe siècle seulement malgré ceux qui voudraient le reculer jusqu'au IXe. Le plan est celui d'une croix grecque dont un bras serait allongé légèrement et du dehors on dirait presque un carré dont on aurait abattu les angles. Un humble portique épouse sur trois côtés cette forme octogonale, supporté par d'antiques colonnes. Un méchant toit de tuiles a remplacé la coupole et couvre le tambour d'un chapeau conique comme au *Tempietto di Vesta* de Rome. La curieuse abside, à pans coupés, est d'un style bâtard et d'une ornementation peu commune; les douze colonnes qui portaient la coupole semblent être contemporaines de celles du Dôme et durent être apportées, comme ces dernières, du continent au VIIe siècle. En tout cas, l'intérieur est d'un style fort pur et pourrait être choisi comme type d'église ronde; Cicognara prétend que Sansovino s'en inspira. Là est enterré, avec une épitaphe pompeuse (*Bernardus Strozzius, pictorum splendor, Liguriæ decus*), le Capucino, ce moine peintre qui, évadé de son couvent, trouva un refuge à Venise, et dont la vie romanesque aurait tenté la plume de Stendahl.

Voilà tout ce qui subsiste de l'antique Torcello. Des églises de *Sant' Andrea*, de *San-Giovanni*, de *Sant' Antonio*, de *San-Tommaso dei Borgognoni*, il ne reste plus que des pierrailles éparses, bien que leur démolition soit d'une date peu reculée : la dernière ne disparut qu'en 1810! Les trésors du Dôme ont été dispersés. Une *Pala d'oro* analogue à celle de Saint-Marc et datant du Xe siècle a tenté la cupidité des écumeurs de la lagune; à peine en retrouve-t-on quelques fragments. Seuls, les os des martyrs, apportés du continent, les reliques de sainte Fosca et des saints Thabra et Thabrata restent sous les dalles verdies. Seule, la grande mosaïque raconte la splendeur de jadis; mais cette grande page étincelante ne sert plus d'enseignement aux fidèles; les figures de cette divine comédie regardent avec des yeux terribles dans le vide de la nef du Dôme; personne ne connaît plus leurs noms. Torcello est un cimetière, un cimetière humide, fleuri d'iris et de menthe.

ARY RENAN.

(*La suite prochainement*)

LES

PORTRAITS DE CÉSAR BORGIA

ESSAI D'ICONOGRAPHIE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



En dehors du Palais Borghèse, trois musées italiens se disputent l'honneur de posséder un portrait de César Borgia : le Musée civique de Bergame, celui de Forli, et le Musée Correr de Venise. La Galerie privée des Castelbarco Albani, de Milan, aujourd'hui dispersée, possédait naguère une œuvre attribuée à Raphaël qu'on regardait aussi comme le portrait de César, et à laquelle ceux qui l'ont acquis donnent encore ce nom avec insistance. Enfin, dans la *Galerie Hope*, à Dep Deen (Angleterre), près de Dorking, figure un portrait qui a fait partie de la Galerie du Régent au Palais-Royal, et qui a été gravé au siècle dernier avec la légende « César Borgia, duc de Valentinois ». Nous aurons encore à présenter au lecteur une nouvelle représentation, dont personne n'a jamais fait mention, découverte dans la campagne spéciale faite à la poursuite des documents sur César dans toutes les villes de son duché des Romagnes, et la série des œuvres sera épuisée. Il y aurait

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVI, p. 196.

bien encore ici et là quelques prétendus portraits dans des galeries privées, mais ni l'âge du modèle, ni celui de la peinture ne permettent de les discuter; nous les mentionnerons cependant afin d'être aussi complet que possible. Réservant la discussion technique pour le travail définitif, nous ne présenterons ici, à propos de chacune de ces œuvres, que des conclusions appuyées sur les preuves.

Le portrait de Bergame. — Le panneau que nous reproduisons en lettre représente un personnage, de face, à mi-corps, coiffé d'un béret noir, vêtu d'un pourpoint bleu et noir, la main sur la garde de sa dague. La physionomie est très énergique, les cheveux sont longs, la barbe légère, la tête se détache sur un fond de paysage tourmenté par la tempête, deux petites figures de femmes chassées par l'ouragan traversent les fonds. Attribuée par le catalogue au Giorgione, l'œuvre, avec toute une riche collection, a été donnée au Musée (Académie Carrara. — Galerie Lochis) par le comte Lochis. Le comte actuel, amateur et bibliophile distingué, n'en connaît point l'origine; une note manuscrite trouvée dans les papiers du donateur porte ces mots : « Ce portrait passe pour celui de César Borgia, il pourrait être de Dosso Dossi. » La peinture a beaucoup de caractère, elle a attiré l'attention des historiens de l'art. M. Morelli, qui est de Bergame même, veut voir là un Giacomo Francia, fils de Francesco, peintre et orfèvre, comme son père. MM. Crowe et Cavalcaselle, les historiens de la peinture dans le nord de l'Italie, tiennent pour Calisto de Lodi. Nous avons fait la comparaison avec les œuvres du maître à Brescia, à Crema, à Alexandrie et à Milan ; nous tenons pour le même artiste, car les tonalités sont puissantes comme les siennes, et il y a là particulièrement certain ton vert que nous retrouvons d'ordinaire dans les vêtements des personnages de Calisto de Lodi.

M. Francesco Monetti, l'obligeant secrétaire de l'Académie de Bergame, nous a fait observer qu'on a toujours attaché une signification particulière au caractère des fonds, sur lesquels l'artiste a cru devoir détacher la figure du personnage. César, dit-il, était *donnaiolo* (adonné aux femmes), sa vie fut tumultueuse ; les gens à imagination veulent voir dans cette tempête qui courbe les arbres, et dans ces créatures qui fuient sous l'aquilon, comme si elles allaient chercher fortune, un double *état de l'âme*. Notre psychologie va moins loin ; nous croyons qu'un fait constant domine tout, dans cette difficile et peut-être insoluble recherche que nous avons entreprise : partout et toujours en Italie, de Venise à Naples, de la Méditerranée à l'Adriatique, on a

tenté de trouver un portrait de César, et, chaque fois qu'on a rencontré dans un musée, dans une galerie, un personnage inconnu, à la face énergique, à la prestance noble, fière, élégante, hardie, dont le costume pouvait dater de la fin du xve siècle ou des premières années du xvie, un des premiers noms qu'on a prononcés est celui de Borgia. Nous en avons dit autant quand nous avons tenté de retrouver un portrait authentique de Lucrèce. Il y a un certain idéal dont on ne s'éloigne guère, suivant qu'on est plus ou moins lettré, et ici encore on retrouve certains traits compatibles avec le caractère du personnage; le béret noir peut se comparer à celui du portrait de Paul Jove, les longs cheveux, cette beauté grave, cette expression presque menaçante, ce geste (toujours le même) de la main qui s'appuie sur l'arme, comme si le modèle devait être prêt à frapper, seraient bien dans le caractère; mais malgré tant d'apparences, les objections se présentent en foule. Si la critique n'est point d'accord sur le maître, aucun de ceux dont on prononce le nom, ni Giacomo Francia, ni Romanino, ni Calisto de Lodi, n'est contemporain (en tant que peintre bien entendu) et n'a pu rencontrer César avant et jusqu'en 1503.

J'ajouterai qu'ici l'idée d'une RESTITUTION ne peut pas même être admise, parce que la ligne inflexible du nez du portrait qui, partant du sommet du front, descend sans courbures jusqu'à la moustache, contrarie très visiblement l'assertion du profil de Paul Jove. Si l'œuvre est à retenir comme pleine d'intérêt pictural, elle est à écarter résolument au point de vue de l'iconographie; car elle n'est point contemporaine du héros.

MILAN. — Ancienne collection Castelbarco. Portrait à mi-corps, attribué à Raphaël. Panneau à l'huile. Personnage de face, coiffé d'un grand béret noir, barbe blonde, pourpoint jaune et rouge. Cité dans Crowe et Cavalcaselle, IIe vol., pag. 453 (*Story of Painting in the North Italy*), l'œuvre accuse la facture du premier quart du xvie siècle.

L'origine de ce portrait, du caractère le plus pénétrant, est entièrement inconnue, au dire même de l'honorable comte de Castelbarco Albani, qui a bien voulu faire des recherches à son sujet. Le grand-père du comte, César de Castelbarco-Visconti-Simonetta, en avait fait l'acquisition au siècle dernier; c'est dans la collection du fils que l'ont vu les écrivains d'art qui l'ont décrit. A la mort du père du comte actuel, il a été vendu aux enchères dans la villa de Vaprio. Un amateur d'art, M. Graeschen, ingénieur civil à Milan, s'en est

rendu acquéreur, il l'a transporté récemment à Paris où nous avons pu l'étudier à loisir. Il a été soumis à l'examen de la plupart de nos collègues les critiques d'art.

Le portrait Castelbarco est à n'en pas douter d'un maître de



PORTRAIT, PAR ALTOBELLO MELONE, DE CRÉMONE.

(Ancienne collection Castelbarco, à Milan.)

Crémone, Alto-Bello Melone, fils de Marc-Antonio de la Vesinanza de Sancto-Andrea, qui a signé ALTOBELLO DE MELONIBUS. P. M.DXVII ses fresques de « La vie de la Vierge », exécutées dans la cathédrale de Crémone. Il est difficile de comparer, de loin, deux œuvres au point de vue de la gamme des couleurs; mais si on oppose le portrait Castelbarco à un autre d'Altobello qui figure au Musée de Stuttgart, aucun

doute ne subsistera plus. MM. Crowe et Cavalcaselle ont, les premiers, restitué le prétendu portrait de César au peintre de Crémone : nous avons tenu à confronter les deux œuvres, afin de corroborer leur opinion ou de l'infirmer : et le fait nous paraît indiscutable.

Si nous nous plaçons au point de vue du type du personnage, son âge est certainement trop avancé pour qu'il puisse représenter César, car il ne pourrait, selon toute apparence, avoir moins de trente à trente-cinq ans, et on n'oublie point que César ne peut en avoir au plus que vingt-sept au moment où il aurait posé. On le dirait miné par la fièvre : les yeux sont vitreux, la face est hâve, les joues émaciées, le sang ne circule point sous la peau ; il serait bien difficile de reconnaître là ce vigoureux Borgia qui, aux applaudissements de la foule, sur la place Saint-Pierre, d'un seul coup de stocco, abattait un dernier taureau après en avoir tué cinq consécutivement. Mais le côté étrange de la physionomie, le geste, la main qui repose sur le pommeau de l'épée (que quelques écrivains ont pris pour une de ces boules d'or percées à jour dans lequel on mettait des parfums [1]), une certaine recherche dans le costume, enfin le grand béret de soie noire qui fait comme une auréole à cette tête à la fois élégante et bizarre, et rappelle la coiffure du portrait Borghèse, tout appelait une attribution relevée. Nous ne sommes donc point étonné d'avoir à discuter celle qui porte le nom du Valentinois.

Mais, encore une fois, l'âge du personnage d'une part, son expression débile, anémique, le peu de rapport réel du type avec celui de Paul Jove; d'autre part, la date rationnelle de l'exécution de l'œuvre, qui est un peu postérieure à l'existence de César; enfin les conditions particulières à l'Altobello, qui peignant au nord de l'Italie de 1515 à 1540, n'a jamais pu avoir aucun point de contact avec le Valentinois et ne serait même pas son contemporain, en tant que peintre au moins : tout condamne ce portrait au point de vue de l'iconographie. Le panneau acquis naguères par M. Graeschen n'en a pas moins une haute saveur ; il est à regretter cependant que l'œuvre soit d'une exécution inégale. M. Anatole Gruyer, tout récemment, l'a examinée avec sa haute compétence et a constaté les faiblesses qui nous avaient frappé. La tête est très bien dessinée et modelée avec une science accomplie ; il y a dans la cavité des yeux, dans l'anatomie du visage, une recherche savante, une grande finesse et un grand tact ; mais la tête seule est exécutée à point ; les lignes du cou, les attaches des épaules, la poitrine, la main ne semblent pas du

1. Dans le doute, notre dessinateur n'a figuré aucun accessoire. N. D. L. R.

même artiste, ou celui-ci, dès qu'il perd l'appui de la nature, n'est plus semblable à lui-même; la main surtout est particulièrement faible. Vallardi, l'éditeur milanais dont on cite souvent le nom à propos du précieux Recueil de dessins acheté par le Louvre, possédait une *replica* de cette toile qui était d'un dessin plus exact; elle a été vendue à Paris le 2 mai 1870 au prix de *onze mille cent francs;* elle était aussi attribuée à Raphaël. Nous l'avons cherchée en vain dans les collections connues; peut-être cette mention aidera-t-elle à retrouver sa trace.

Musée de Forli. — Forli Ginnasio. — Musée Civico. — Portrait à mi-corps sur panneau. Un personnage de face à cheveux courts, à la barbe rare, coiffé d'un bonnet informe, de couleur vert sombre, le cou nu sort d'un col blanc rabattu, la main ramène sur la poitrine la draperie rouge aux larges plis qui recouvre les épaules. — N° 1100 du catalogue, attribué au Giorgione; — 0^{m},53 haut. sur 0^{m},40 larg.

L'honorable directeur du Musée de Forli, M. Antonio Santarelli, ne possède pas de document sérieux sur l'origine de cette œuvre, très restaurée, et qui présente assez peu d'intérêt. Le panneau a été donné à la ville par le commandeur Pietro Guarini. L'auteur des *Memorie della Pinacoteca di Forli* s'exprime à ce sujet dans les termes suivants : « Quand on considère attentivement l'effigie du célèbre tyran attribuée à Raphaël, conservée dans la Galerie Castelbarco à Milan, on ne fait aucune difficulté de reconnaître le même personnage dans notre tableau, avec cette différence qu'ici, il a été représenté à un âge plus avancé; la barbe est courte et serrée comme celle du modèle, mais les cheveux sont courts, au lieu de tomber sur les épaules en boucles épaisses. Il ressemble aussi au portrait gravé dans les *Capitaines illustres* de Pompilio Lotti (Rome, 1635, in-4°, fig. , p. 149).

Le lecteur a sous les yeux le portrait Castelbarco, il peut donc juger du peu de ressemblance des deux documents, et, comme le portrait de Pompilio Lotti, auquel ce critique se réfère, n'est autre que celui de Paul Jove (interprété au burin), qui n'a non plus nul point de contact avec celui de Forli, il n'y a pas à insister.

Paul Jove, Borghèse, Bergame, nous ont du moins montré jusqu'ici les traits d'un gentilhomme fier et hautain; celui-ci est un assez pauvre diable mal vêtu, singulièrement coiffé, quelque poète famélique sans doute qui aura mérité les honneurs d'un portrait, un rimeur en vers latins ou en langue vulgaire; ce n'est point là César Borgia.

M. Morelli connaît l'œuvre, il a cité en face d'elle le nom de

Palmegiano da Forli; la peinture est entièrement repeinte, et le délicieux peintre des voûtes du Carmine de Forli serait offensé de l'attribution du sympathique sénateur. Le panneau a été gravé avec fidélité par un jeune artiste de Forli, M. Giacomo Simoncelli. M. Antonio Santarelli a bien voulu nous en communiquer une épreuve que nous reproduisons ici; le tableau n'est plus qu'une ombre.

Venise. — Museo Civico. — Correr. Un panneau, n° 44, mesurant 0m,44 hauteur sur 0m,31 largeur, peint à l'huile. — Personnage de profil, sur fond vert; un béret à plume sur un bonnet de soie noire rayé, pourpoint noir velours broché, revers à fourrure. Attribué à Léonard de Vinci.

Ce panneau, plein de caractère, a été donné en 1848 au Musée Correr pendant le siège de Venise, par le grand patriote italien, le général Pepe, qui croyait laisser à la ville de Venise une œuvre doublement précieuse au point de vue du peintre et du modèle. La déception est complète, au double point de vue des deux attributions.

MM. Crowe et Cavalcaselle ont tenu compte de l'œuvre et l'ont rejetée, mais on est dispensé de la discuter parce qu'une *replica* de cette toile, ou l'original probable, a été signalée par M. Morelli dans la sacristie de l'église de Monte-Oliveto où l'inscription qu'elle porte nous donne la clef de l'énigme. Il faut voir dans l'inconnu du Musée Correr, que nous avons reproduit dans notre précédent article, un *Don Fernando Avalos d'Aquino, vice-roi de Sicile*. Or comme il existe une médaille du marquis de Pescaire et de Guast, par Cesare da Bagno, la confrontation est facile et la discussion est close.

Galerie Hope, a Deep-Deen. — La toile qui figure aujourd'hui à la Galerie Hope, attribuée au Corrège, a été gravée au burin par Dequevauvillier fils, dans l'ouvrage célèbre « La Galerie du Palais Royal », par J. Couché. L'épreuve porte en légende ces mots : *Le duc Valentin;* mais l'original ne porte pas d'inscription.

Un duc de Modène, à la fin du xvie siècle, en fit hommage, avec dix-neuf autres tableaux, à l'empereur Rodolphe et les lui adressa à Prague, assiégée bientôt par Gustave-Adolphe. Devenues le butin du héros suédois, ces toiles furent données par lui à sa fille, la reine Marie-Christine; celle-ci les transporta à Rome, où elle mourut. Livio Odescalchi, duc de Bracciano, neveu du Pape, les acheta à la suite de son décès; lui-même disparut bientôt, et comme le frère de Louis XIV formait alors ses collections, il profita, à son tour, de la

fin d'Odescalchi pour les enrichir. Philippe-Égalité son héritier, pressé d'argent, vendit les toiles de l'École Italienne et celles de l'École Française à Walkner, banquier belge, pour sept cent cinquante mille livres ; et celui-ci les revendit neuf cent mille au père du marquis de la Borde. Cette collection exposée rue d'Astorg, dans



PORTRAIT ATTRIBUÉ AU GIORGIONE.

(Musée de Forli.)

l'hôtel de Méréville, passa, à la Révolution, à Londres, où le duc de Bridge-Water, Lord Carlisle et Lord Gower s'associèrent pour l'acheter. Ils en firent une exposition chez Bryan à Pall Mall, et au Lyceum, dans le Strand, puis, écrémant la collection par un choix personnel, ils abandonnèrent bientôt le reste au public. Le *César Borgia* n'avait pas eu leur suffrage ; un collectionneur bien connu, Thomas Hope, l'acquit aux enchères et le paya cinq cent guinées ; il figure aujourd'hui dans une des résidences de la famille, à Deep-

Deen, près Dorking à côté des beaux Véronèse de la même collection du Palais-Royal : c'est là que nous avons pu l'examiner.

L'âge du modèle éloigne l'idée d'une représentation de César faite d'après nature. Waagen l'a vu et constatant l'attribution au Corrège, a écrit sur son catalogue : « elle est d'un autre maître ». Comme le Corrège a neuf ans au départ de César, il est en effet inutile de discuter cette attribution. Au point de vue des traits et du caractère, étant donné le costume, le geste, le béret noir très ample (qui fait toujours penser à celui du modèle du Palais Borghèse), rien ne détourne absolument de l'idée de voir là un César peint d'après des renseignements ; quelque restitution sans grande autorité exécutée pour figurer dans une Galerie d'hommes illustres, car il faut toujours tenir compte de la tradition et des origines. On pense à Lorenzo Costa, à Lorenzo Lotto et à Dosso Dossi en face de la toile, où rien, d'ailleurs, ne dénonce une œuvre exécutée sur nature. La comparaison avec le portrait de Paul Jove n'est pas non plus favorable au modèle, et si on veut s'attacher à des preuves d'un caractère archéologique, ce César n'appuie pas la main sur un *stocco* italien du xve siècle, mais bien sur une arme de la fin du xvie. Enfin les crevés à l'allemande des manches, et la cuirasse à mi-corps laissant voir des crevés au corsage, dénotent tout au plus l'époque des conquêtes de Charles-Quint en Italie, et le voisinage des lansquenets ; époque postérieure à César.

Imola. — Portrait peint à l'huile sur toile, personnage à mi-corps, de profil, avec l'inscription : CÆS. BORGIA VALENTINVS. Propriété du comte Codronghi, député des Romagnes. Déposé actuellement dans le cabinet du syndic de Forli, M. Alessandretti, qui nous en a fait les honneurs avec une grande bienveillance.

Il était naturel de rencontrer un portrait de César, dans une ville pleine de la tradition du Valentinois, où on conserve nombre de documents qui attestent sa rigueur comme capitaine, son activité comme administrateur, sa libéralité comme souverain et où son pouvoir s'est affirmé pendant trois années consécutives. Depuis le portrait des Offices, *celui-ci est le seul qui porte une inscription*. Il suffira de jeter les yeux sur cette représentation pour constater son identité avec celle du portrait gravé par Paul Jove dans l'édition de 1551 des *Elogia Virorum Illustrium*. La peinture est fruste ; elle n'a pas grande valeur au point de vue de l'art ; c'est encore une de ces œuvres de facture, destinées à décorer quelque salle des gardes. Il n'y a là aucune recherche dans l'exécution, aucune préoccupation du détail,

ni des nuances du modelé; enfin c'est un document plutôt qu'une œuvre d'art.

César porte le beretto de capitaine général, la chemisette à mille



PORTRAIT PROVENANT DE LA GALERIE DU RÉGENT.

(Galerie Hope, en Angleterre.)

plis au col brodé d'or qui sort du pourpoint brodé; une sorte de jaquette ouverte sur l'épaule laisse voir la manche blanche de fine toile. Conservée sans beaucoup de souci dans la famille Codronghi, qui compte parmi les plus anciennes des Romagnes, la toile figure

déjà sur les inventaires du XVIe siècle. Il est plus que probable que c'est la dernière des innombrables copies d'un original fameux aujourd'hui disparu, qui faisait loi au temps même des Borgia, et qui a dû donner naissance à la nombreuse série des profils du Valentinois qui ont tous le même caractère, et peut-être même au type gravé dans Paul Jove, dont elle confirme l'authenticité par l'inscription qu'elle porte. Reproduite à l'infini, comme celle d'un souverain, afin de figurer dans toutes les villes et places soumises à sa juridiction, l'image, comme nos anciens portraits de souverains faits pour les Préfectures; était toujours l'œuvre de praticiens d'une certaine adresse de main, gens toujours pressés et mal rétribués; et ainsi s'explique son exécution hâtive et sommaire.

Si banale cependant que soit la peinture dont nous donnons ici une copie fidèle, nous devons considérer que la matière même est du temps; elle est une précieuse épave du grand naufrage dans lequel ont sombré, vers 1503, au moment de la réaction qu'amenèrent la mort d'Alexandre VI et l'élection de Jules II, toutes les images, les inscriptions, les écussons, enfin les monuments de toute nature qui pouvaient rappeler le souvenir odieux des Borgia.

Conclusion. — Il est temps de conclure, et on ne s'étonnera pas, à défaut d'une œuvre éclatante, d'une authenticité incontestable, à la fois comme exécution et comme représentation, de nous voir exposer ici ce que nous appellerons les *vues de l'Esprit*, inspirées par une étude minutieuse de la carrière du Valentinois. La vie du Héros est trop courte dans son ensemble, et de 1499 à 1507 elle est trop dramatique, trop tourmentée, pour que nous nous étonnions de ne point trouver de lui une image accomplie, exécutée dans les loisirs de la paix, par quelque artiste attaché à sa personne et devenu son familier. César est un personnage étrange; ce grand agité plein de contrastes, est à la fois, un taciturne, un mystérieux et un noctambule; la nuit il veille, il dicte, et met ses secrétaires sur les dents : on ne saurait le saisir et le fixer; quand il ne mène pas la vie des camps avec tous ses hasards, il se cèle à tous les yeux, et les ambassadeurs attendent un mois l'audience ducale. Fort jeune, de 1495 à 1498, il avait posé devant Pinturicchio et Cosimo Rosselli, le fait est certain; plus tard, Pinturicchio, devenu son peintre de cour, aurait pu le représenter encore, mais la grande œuvre de la décoration de la Bibliothèque de Sienne allait trop tôt éloigner l'artiste de son protecteur.

Léonard de Vinci dut beaucoup à Borgia; il fut pendant trois ans

son ingénieur militaire; il était donc naturel de chercher l'image du duc dans les croquis faits dans les Romagnes, au camp même du Valentinois, dans les dessins des manuscrits conservés à l'Institut. C'est en vain qu'on les interroge; Vallardi, le possesseur du fameux Recueil du Musée du Louvre, se flattait de posséder un portrait de



PORTRAIT CONSERVÉ A IMOLA.

(Appartenant à M. le comte Codronghi.)

César, dessiné par Léonard; il l'a décrit minutieusement dans son catalogue, et nombre d'historiens l'ont cru sur parole. M. Odoardo Alvisi, l'auteur d'une œuvre pleine d'intérêt, « *César Borgia, Duca di Romagna* », a pris ce dessin pour type et lui a donné quelque célébrité. Mais M. de Tauzia, le conservateur du Louvre, détachant ce dessin du Recueil Vallardi pour le mettre dans un cadre sous les yeux du public, l'a rendu désormais à Holbein, son véritable auteur, et tout le monde aujourd'hui peut se rendre compte de la méprise. Là encore, le béret allemand, la barbe traditionnelle et l'attribution à Léonard ont déterminé l'erreur, et chacun sait d'ailleurs que Vallardi, grand

fantaisiste et même pire que cela, aimait à farder ce qu'il possédait.

Est-ce à dire que nos recherches, longues et ardues, sont restées infructueuses? Non; mais nous nous garderons d'en exagérer les résultats. Nous reconnaissons trois des documents que nous avons produits comme exécutés par des contemporains de César et dignes de crédit. — Le *Bois gravé dans la 2e édition de Paul Jove* est le plus intéressant de tous; — le *Portrait des Offices de Florence* a la même valeur iconographique; — mais nous ajoutons plus de foi encore au *Portrait conservé à Imola chez l'honorable comte Codronghi, député des Romagnes, qui porte l'inscription :* CÉSAR BORGIA VALENTINUS. Ces trois documents sont des documents incomplets et sommaires, mais il faut cependant s'y attacher avec force.

On doit regretter que tous les trois soient des *profils;* mais cela s'explique puisqu'ils procèdent tous de la même origine. Il y avait probablement alors une médaille, ou une fresque ou un portrait selon la mode des *quattrocentisti*, qui a donné la note et le point de départ; et si on consulte les portraits exécutés de 1450 à 1500, la plupart sont des profils.

Ces trois portraits représentent le Valentinois revêtu des insignes de capitaine général de l'Église; l'*uniforme* était *réglementaire*, Burckardt, le *ceremonere* d'Alexandre VI, a compté jusqu'au nombre de perles du *berreto*, et les portraits restent fidèles jusque dans ces détails. On a contesté que César portât la barbe tout entière, et quelques-uns ont vu là une dérogation à l'usage de la fin du XVe siècle; la réponse est facile. — La médaille de Pie III (ce pape de vingt-sept jours qui succède à Alexandre VI et précède Jules II), protecteur décidé de César, qui lui sauva la vie en 1503, en lui permettant de s'enfermer dans le château Saint-Ange, alors que nu, désarmé, mourant de la fièvre, il était traqué par les Orsini, porte au revers la devise « *sub umbra alarum tuarum* », et nous montre le gonfalonier de l'Église, son *vexillum* à côté de lui, agenouillé devant le Pontife. Or, César porte la barbe et les longs cheveux. L'image est microscopique, l'œuvre est faible, elle est *restituée* et tardive, mais elle a pour elle la tradition vaticane, elle a été exécutée par ordre pour la série dite *des Pontifes;* déjà au XVIIe siècle, le savant Bonaini a commenté le fait qu'elle rappelle, et ce fait est attesté par la date 1503, gravée sur la représentation.

Que devient le portrait Borghèse, et quelle est son importance iconographique? Nous ne saurions le rejeter complètement; car aucun des traits n'est incompatible avec ceux de la tradition; et cette

dernière est si forte en sa faveur qu'il faut en tenir compte. Mais la difficulté réelle de la situation, ce qui interdit une conclusion formelle à son sujet, c'est qu'on ne peut absolument point comparer le portrait d'un personnage peint de face à celui d'un personnage peint de profil. Tout en déclarant que nous croyons voir dans ce personnage un homme de plus de vingt-six ans, nous serions cependant tenté de voir dans ce beau visage barbu, au front pur, couronné de longs cheveux, un César Borgia, *restitué* une trentaine d'années après sa chute, d'après des documents aujourd'hui disparus.

La destruction des images des Borgia est un fait acquis à l'histoire ; du sud au nord de l'Italie la réaction contre eux fut effroyable ; la seule image qui trouva grâce, c'est cette fresque superbe des appartements des Borgia qui représente Alexandre VI aux pieds du Christ en croix, et une autre toile qui existe à Valence, au lieu de naissance d'Alexandre, Jativa, dont D. Féderico de Madrazo, directeur du Musée de Madrid, vient avec une bonne grâce parfaite de nous adresser la photographie. « Le 26 novembre 1503, dit Paride de Grassis, le maître des cérémonies de Jules II, le Pape, a établi sa résidence à l'étage supérieur du palais, car, m'a-t-il répété, il ne voulait pas voir, à toute heure, la figure de son prédécesseur Alexandre, son ennemi, qu'il appelait un « *Marane, un Juif et un Circoncis* ». A ces mots, comme ceux qui l'entouraient et moi-même nous nous étions mis à rire, le Pontife se tourna vers moi, presque avec aigreur, et me reprocha de ne pas le croire lorsqu'il disait du pape Alexandre qu'il était circoncis. Et comme j'ajoutai que si tout cela lui déplaisait si fort on pourrait faire disparaître cette figure de la muraille, avec tous ses attributs, il me répondit qu'il s'y opposait parce que cela ne serait point décent, « *quia hoc non deceret* », mais qu'il se refusait à habiter les appartements pontificaux qui lui rappelaient cette mémoire odieuse et scélérate. »

Bénie soit la mémoire de Jules II qui n'eut même pas la pensée de porter une main sacrilège sur l'œuvre du doux Pinturicchio. Mais la fureur du Pontife contre les Borgia nous donne la mesure de la violence de leurs ennemis : toutes les images furent lacérées ; et ainsi s'explique l'extrême rareté des documents iconographiques relatifs aux Borgia.

CHARLES YRIARTE.

UNE PAGE D'HISTOIRE

LA

MANUFACTURE DE SÈVRES

EN L'AN VIII

(PREMIER ARTICLE)



Obligée de trouver en elle-même les ressources nécessaires pour subvenir à toutes ses dépenses, la manufacture de Sèvres eut à traverser, pendant l'an VII, une des crises les plus difficiles et les plus critiques de son existence. Sur les cent mille francs de subvention qui lui avaient été votés, à la demande et sur le rapport du bureau des Arts et Manufactures, elle n'avait encore touché à la date du 28 pluviôse, c'est-à-dire après cinq mois, que la somme dérisoire de 1,320 fr. 40, alors qu'elle devait six ou sept mois d'appointements à un personnel qui comprenait deux cent seize artistes ou ouvriers. Non seulement le ministre des Finances refusait de payer les sommes ordonnancées au profit du malheureux établissement par son collègue de l'Intérieur, mais c'est à peine si, à force de démarches, de prières, on peut même dire de supplications, la direction parvenait à obtenir de temps à autre quelques milliers de francs en à-compte sur les livraisons considérables, faites au gouvernement, de porcelaines destinées à être envoyées en présents aux ministres et aux ambassadeurs étran-

gers [1]. Les ventes au magasin étaient absolument nulles, et si parfois il arrivait la commande d'un *service* ou d'un *déjeuner*, il était presque toujours impossible de l'exécuter dans les délais voulus, par suite du manque d'or [2].

Malgré la pénurie extrême de sa caisse, il y avait cependant une dépense à laquelle la manufacture ne pouvait se soustraire et qu'il lui fallait acquitter avant tout, c'était celle de la viande destinée à l'alimentation de tout son personnel, artistes, ouvriers et employés. Tous les mois, pendant près de trois ans, elle avait dû payer à Sauvegrain, fournisseur de la boucherie des hôpitaux, 3,625 livres de viande, à raison de huit sous la livre en moyenne. Quant au gouvernement, il donnait gratuitement la farine — et quelle farine [3], parfois ! — avec laquelle on cuisait, dans la manufacture même, des pains de sept livres et demie : c'est ce qu'on appelait la prestation en nature dont la distribution était faite tous les cinq jours moyennant la retenue du quart des appointements.

Cette distribution de vivres, qui était la source d'une foule d'embarras et de réclamations, avait dû être supprimée, — officiellement à dater du 1er vend. an VII (22 sept. 1798), mais en réalité le

1. Par arrêté en date du 16 prairial an VI (4 juin 1798), la manufacture avait fourni pour 36,000 francs de porcelaines destinées aux plénipotentiaires Visconti, Sebelloni et Ragonne, qui étaient venus négocier le traité d'alliance et de commerce entre la République française et la République cisalpine. Quelques mois auparavant, un présent de 36,169 francs avait été envoyé au prince de la Paix, ministre du roi d'Espagne; un de 24,000 francs au ministre du landgrave de Hesse-Cassel; un autre de même valeur à M. d'Hangwitz, ministre du roi de Prusse, etc., etc. Sur ces sommes, 14,480 francs seulement avaient été payés.

2. « ..... Déterminer à l'attente, à la patience, ces artistes sur lesquels le gouvernement peut compter, n'étoit peut-être pas la difficulté la plus inquiétante d'après leur disposition au travail, mais il falloit l'instrument utile, nécessaire, indispensable... de l'or, car sans ce métal, tous les travaux sont nullifiés... Heureusement le cit. Auguste a prêté au cit. Salmon 2 onces d'or, grâces auxquelles on a pu terminer le service du prince Pignatelli. » (*Lettre des directeurs Salmon et Hettlinger, à Dubois, chef de la 4e div. au min. de l'Intérieur.*)

3. « ..... Dans la livraison qui a été faite par le magasin de Chartres, il s'est trouvé cinq sacs d'une farine infecte et si mauvaise qu'il sera difficile même de la donner aux animaux. » (*Lettre de la Direction*, 23 vend. an V.) — « ..... Ne pouvant payer, l faut tâcher de nourrir. Tâchez qu'à défaut d'argent nous puissions donner du bon pain; nous n'avons que cette porte pour nous sauver. » (*Lettre de Salmon, 9 vend. an VI.*) — Il était donné un pain de sept livres et demie par personne pour cinq jours. Cette distribution de vivres, commencée le 2 fructidor an III (19 août 1795), ne cessa que le 25 prairial an VI (13 juin 1798). — La manufacture fut souvent obligée de payer Sauvegrain avec des porcelaines prises au magasin.

25 prairial (13 juin) précédent, — sur la demande des ouvriers eux-mêmes qui espéraient, par ce moyen, forcer l'administration à leur payer plus régulièrement leurs appointements courants et à solder les sommes qui leur étaient dues pour les mois en retard.

Malheureusement les deux directeurs étaient tout à fait incapables, dans ces temps si difficiles, de défendre les intérêts de leurs administrés. L'un, Hettlinger, était un vieillard septuagénaire, presque impotent, qui croyait faire plus que son devoir en donnant de temps en temps aux plus nécessiteux « quelques-uns de ses écus de réserve », et l'autre, Salmon, quoique moins âgé, manquait absolument d'énergie et ne savait que pleurer [1] quand les délégués des différents ateliers venaient, peut-être un peu brutalement quelquefois, il est vrai, lui peindre les misères de leurs compagnons et réclamer au moins une faible partie de l'argent auquel ils avaient droit. Les choses en arrivèrent bientôt à un tel point que les pauvres manufacturiers, comprenant qu'ils ne pouvaient plus compter que sur eux, durent prendre le parti, pour mettre fin à leurs souffrances, de tenter une démarche directe auprès du ministre de l'Intérieur, François de Neufchâteau, qui, lors de son premier passage aux affaires, en l'an VI, s'était occupé de la manufacture d'une façon plus efficace que ne l'avait fait Benezech, son prédécesseur, et qui, depuis sa rentrée au ministère, avait prouvé l'intérêt qu'il prenait aux arts et à l'industrie en organisant l'exposition des cinq jours complémentaires et en donnant une grande solennité à la réception des monuments d'art conquis en Italie.

La délégation qui se présenta devant le ministre le 14 prairial (2 juin 1799) n'avait rien négligé de ce qui pouvait l'émouvoir; elle avait à sa tête le doyen de la manufacture, Cappelle, âgé de quatre-vingt-deux ans, entré en 1744 dans les ateliers de Vincennes, était chargé, depuis 1747, de la direction des fours de peinture [2], et Bouilliat, peintre de paysage et de *fleurs sur terrasse*, comme on disait alors, avait rédigé une allocution qui peignait sous des couleurs malheureusement trop vraies, quoique un peu empreintes de l'emphase pathétique de l'époque, l'état précaire dans lequel se trouvaient les pauvres manufacturiers : « Nous venons, disait-il, au

1. *Lettre du commissaire du Dir. exécutif près l'adm. du dép. de Seine-et-Oise*, 27 frimaire an VII.

2. Il avait réglé d'une façon pour ainsi dire mathématique la cuisson de la porcelaine tendre : feu de peinture, feu d'or, de carmin, de bleu, etc. (Cf. à ce sujet un *Mémoire* de son gendre, Le Roux des Tillets.)

nom de tous nos confrères les artistes de Sèvres, vous exposer notre extrême misère et chercher dans votre bonté et dans vos lumières des secours qui ne peuvent plus souffrir de délais... Plusieurs d'entre nous, pressés par la nécessité et cédant aux larmes de leurs femmes et de leurs enfants, n'ont déjà plus eu que le choix de la mendicité ou de travaux pénibles et au-dessus de leurs forces, pour prolonger une existence pire que la mort... Citoyen ministre, nous nous présenterions à votre audience avec le désespoir dans le cœur si nous savions n'avoir affaire qu'à l'homme en place. Mais non! nous venons avec confiance auprès de notre père; nous parlons à François de Neufchâteau, à l'ami des arts et des artistes malheureux! Vous ne supporterez pas l'idée de voir périr une manufacture renommée qui, depuis tant de temps, fait honneur à l'industrie française et dont les productions sont répandues et admirées chez tous les peuples.

« Regardez-nous, citoyen ministre; plusieurs sont comme nous, sur le retour de l'âge. En voici un qui, depuis un demi-siècle, dirige la dernière cuisson de tant de pièces estimées de porcelaines de Sèvres : il est âgé de quatre-vingt-deux ans, il vaque encore à ses fonctions, et, nous vous le jurons, il ignore où il se procurera demain de quoi se nourrir et soutenir sa famille dont il est encore l'unique appui! Qu'allons-nous devenir? La maison de Sèvres n'est point un établissement de bienfaisance comme les hospices et nous ne demandons pas des secours de charité... La somme qui nous est due pour les porcelaines livrées par ordre du gouvernement et qui sont le fruit de notre travail et notre unique ressource se monte à cinq cent mille francs! Faites-nous assurer sur ce qui nous est dû une distribution décadaire et que nous soyons mis sur le pied des gens de bureau, comme les artistes des Gobelins et de la Savonnerie!

« Nous nous retirons dans l'espérance de l'heureux changement que nous vous supplions d'opérer. Nos confrères attendent notre retour avec inquiétude; chargez-nous pour eux de quelque moyen de consolation. Votre réponse va décider du sort de la maison. »

Le ministre ne pouvait rien, au moins d'une façon immédiate, et, malheureusement, quelques jours après, le 4 messidor (22 juin), il était remplacé par Quinette qui, en butte aux attaques passionnées dont il ne cessa d'être l'objet et dans lesquelles, tout en l'accusant d'incapacité, on lui reprochait d'être l'instrument des Jacobins, n'eut guère le temps de songer aux moyens de venir en aide aux artistes de Sèvres.

Avant de quitter le ministère, cependant, François de Neufchâ-

teau avait renvoyé à Dubois, chef de la 4e division, la pétition qui lui avait été remise, en ayant soin d'écrire sur la marge une annotation qui montre bien tout l'intérêt qu'il prenait à la triste situation qu'on lui avait fait connaître : « Réponse urgente et secours qu'on ne peut différer ; aviser aux moyens. — Est-ce qu'il n'y aurait pas moyen d'avoir un magasin de Sèvres à Paris? — Écrire au ministre des finances. »

Ce fut par là que Dubois commença; il écrivit au ministre des finances une lettre dans laquelle, exagérant la situation, il disait qu'il « régnait dans les ateliers une fermentation sourde qui faisait craindre que les choses poussées à l'excès n'amenassent la dissolution totale d'une manufacture qui, depuis longtemps, faisait honneur à l'industrie française », mais cette lettre ne produisit aucun résultat et l'argent n'arriva pas plus que précédemment.

Quant à la proposition d'établir un magasin spécial à Paris, il n'y avait pas lieu d'y donner suite. Plusieurs grands marchands, entre autres « le cit. Devouges, cloître Honoré », avaient des porcelaines de Sèvres en dépôt, mais chez eux, de même que chez tous les marchands d'objets de luxe, la vente était nulle à cette époque.

Les délégués avaient vite compris, du reste, l'inutilité de la démarche qu'ils avaient faite; ils résolurent de s'adresser plus haut, et portèrent au Conseil des Cinq-Cents, le 1er messidor (19 juin), une pétition signée par tous les artistes et ouvriers, et dans laquelle, sans s'appesantir autant sur leur misère, ils insistaient plus particulièrement et avec plus de dignité qu'ils n'en avaient montré précédemment sur l'intérêt qu'il y avait pour la France à conserver la manufacture : « Citoyens législateurs, disaient-ils, c'était trop peu pour vous d'avoir fait des lois pour le rétablissement de l'ordre et le maintien de la justice dans la République; votre amour pour la gloire de la patrie vous a encore fait accorder une protection spéciale à son commerce, à son industrie et à ses arts, et c'est dans cet esprit que vous avez décrété la conservation de la Manufacture des porcelaines de Sèvres dont les ouvrages, portés au plus haut degré de perfection, font depuis longtemps l'admiration des peuples et attirent l'or des étrangers. Eh bien! cette maison si brillante, si utile et enrichie de tant de modèles précieux créés à grands frais, et qui possède un actif de deux millions, touche à sa ruine! Elle est perdue sans ressource si votre sollicitude éclairée ne vient promptement à son secours. Les travaux y sont dans une inertie alarmante..... Nous voilons à votre sensibilité l'affreux tableau de nos peines; il suffit pour vous intéresser forte-

ment en notre faveur de vous exprimer qu'il nous est dû sept mois de notre salaire... Citoyens législateurs, ce ne sont point des secours que nous demandons... un à-compte sur les cinq cent mille francs qui sont dus par le gouvernement pour porcelaine livrée dans différentes occasions, ranimerait notre espérance éteinte et rétablirait l'ordre de notre travail... Vous voulez comme nous la conservation de l'établissement de Sèvres et sous tous les rapports il est avantageux à la République. Nous vous supplions de nommer une commission pour prendre promptement connaissance de son état actuel, de son actif et de ses créances, pour s'occuper des moyens de prévenir sa désorganisation totale, de nous faire accorder une somme provisoire pour pourvoir au besoin extrême en attendant que des moyens soient pris par vous pour assurer notre salaire... »

Le Conseil des Cinq-Cents, sur la demande de Challand, de Rennes, désigna trois de ses membres qui, après avoir entendu les délégués [1] nommés à cet effet par les artistes, les ouvriers et les employés de la manufacture, rédigèrent un rapport qui fut lu dans la séance du 27 messidor. A la suite, et d'après les conclusions de ce rapport, le Conseil adressa au Directoire exécutif un *message* l'invitant à prendre les mesures nécessaires pour faire payer le plus promptement possible ce qui restait dû sur les 100,000 francs votés pour l'an VII.

Ce message n'ayant été suivi d'aucun résultat, les délégués présentèrent eux-mêmes aux Directeurs, le 8 thermidor, une pétition qui fut simplement renvoyée au ministre, lequel la fit mettre « au carton » sans lui accorder la moindre attention [2].

Très surpris de ne rien recevoir et s'illusionnant sur l'importance et l'efficacité de la mesure qu'ils avaient provoquée de la part du Conseil des Cinq-Cents, les délégués revinrent à la charge et s'adressèrent « itérativement » le 16 thermidor, au Directoire qui fit remettre leur nouvelle pétition au ministre, mais en y ajoutant l'injonction d'avoir à « faire payer la plus forte somme possible sur les fonds décadaires », injonction qui, du reste, paraît n'avoir produit aucun effet.

Le ministre cependant se décida, dans le courant de fructidor, à aller à la manufacture où les délégués des ateliers lui exprimèrent

1. Ces délégués étaient : *Gérard*, chef adjoint aux fours de peinture, *Troyon*, répareur (c'était le grand-père de l'illustre peintre d'animaux), *Pâris*, répareur en pâte tendre, *Micaud*, peintre, *Legrand*, portier, et *Godin*, répareur en pâte dure.

2. Le 18 ventôse précédent (8 mars 1799), une pétition portant cent vingt-sept signatures, adressée aux membres du Directoire, avait été renvoyée au ministre qui s'était borné à mettre en marge la mention : « Écrire une lettre consolante. »

de la part de leurs camarades « réduits depuis longtemps aux plus extrêmes besoins » leur reconnaissance de cette « visite consolante qui les rendait à l'espérance d'un avenir plus heureux » et le prièrent « au nom de la justice et de l'humanité de s'occuper de leur sort et de leur accorder son entière sollicitude ». Tout entier à la politique, Quinette se borna à donner ses instructions au sujet de la fête qui allait être célébrée à l'occasion de l'anniversaire de la fondation de la République, en leur faisant recommander à tous « de ne donner et de ne recevoir que la qualification de *citoyen* de la part de ceux qui se présenteraient pour visiter l'établissement pendant les six jours complémentaires où la manufacture devait rester ouverte au public ».

Cependant la situation devenait de jour en jour plus difficile ; les travaux étaient à peu près arrêtés et la direction, afin d'économiser un peu sur le chauffage, avait décidé de réunir pendant l'hiver plusieurs ateliers en un seul ; en outre, elle avait été obligée d'accepter un traité passé entre Quinette et la compagnie Lemercier, traité d'après lequel on devait livrer à cette compagie, pour qu'elle en tentât la vente à l'étranger, une partie des porcelaines qui étaient alors en magasin. Cette opération était en réalité peu avantageuse, et les pauvres manufacturiers voyant partir les plus belles pièces sans obtenir en échange et comme garantie autre chose qu'une somme minime [1], — dix pour cent de la valeur — s'adressèrent de nouveau au ministre afin d'avoir à ce sujet des éclaircissements que la direction ne pouvait ou ne voulait pas leur fournir. Le ministre n'ayant probablement pas de bonnes raisons à leur donner trouva plus facile de se fâcher, et tout en assurant qu'il ferait « tout ce qui dépendrait de lui pour accélérer le paiement des sommes arriérées », il exprima d'une façon très vive sa surprise et son mécontentement d'apprendre qu'il existait une commission d'artistes et d'ouvriers, et chargea la direction de la dissoudre.

C'en était fait de la manufacture lorsque le 18 brumaire vint ranimer l'espoir des malheureux artistes ; abandonnés comme ils l'étaient par ceux qui auraient dû être leurs premiers défenseurs, ils ne crurent pouvoir mieux faire que de plaider directement leur cause auprès du premier Consul qui apparaissait à tous comme le sauveur appelé à cicatriser toutes les plaies et à effacer toutes les misères. Le 30 nivôse an VIII (19 janvier 1800), ils lui adressèrent

1. « ..... Le magasin se vuide tous les jours de ce qu'il y a de plus précieux. C'étoit sur lui que nous fondions nos espérances. Aujourd'hui nous n'avons plus de ressources qu'en votre justice..... » (*Lettre de trois ouvriers au Ministre.*)

une pétition que sa longueur nous empêche de reproduire en entier, mais dont nous croyons intéressant de citer les passages suivants qui nous semblent donner la note exacte de l'enthousiasme qu'avait su exciter le jeune général :

« Citoyen Consul,

« Plus de deux cents artistes et ouvriers de la manufacture nationale des porcelaines de Sèvres sont depuis plus de trois ans en proie à toutes les horreurs de la misère. Leur situation pénible, loin de s'améliorer, n'a fait que s'empirer de jour en jour. Dans leur désespoir ils ne voient plus que vous, citoyen Consul; vous seul essuyerez leurs larmes et rendrez ces malheureux à l'existence.

« Il faudrait être le témoin de leur misère pour se former une idée de leur sort déplorable! La faim, la nudité, les besoins de tout genre les accablent. Des artistes distingués, des ouvriers utiles, des hommes qui font éclore de leurs mains ces chefs-d'œuvre de l'art et du goût, objet de la complaisance du gouvernement et de l'admiration de l'étranger, ces artistes ne recueillent pour prix de leurs travaux que les larmes de la misère!

« Il est réservé au Consolateur de toutes les afflictions d'en tarir la source. L'illustre chef d'un empire qui s'honora toujours de protéger les arts, arrachera les artistes à la mort à laquelle on paraît les vouer depuis longtemps.

« ..... O vous! pour qui la justice et la bienfaisance sont des besoins, réparateur de toutes les [misères], espoir des malheureux! jetez, aux cris de l'humanité souffrante, un œil de commisération sur les malheureux employés de cette manufacture. Ils n'élèvent point les cris du murmure, quoique depuis longtemps on les abuse de vaines espérances. Ils ont cependant le droit d'appeler la surveillance du gouvernement sur une administration dont ils ne connaissent les effets que par leurs maux.

« ..... Votre cœur, citoyen Consul s'ouvrira aux cris du malheur. Il éprouvera une douce jouissance en rendant l'existence à des malheureux presque tous pères de famille et dont le sort a été jusqu'à présent le jouet de ceux dont il dépend. — Amour et respect! »

Nous doutons fort que Bonaparte ait pris la peine de lire en entier cette navrante pétition qui porte en marge, écrite de la main d'un de ses secrétaires, une courte et sèche analyse de l'objet qui l'avait motivée : « Les artistes et ouvriers de la manufacture de Sèvres vous exposent qu'ils n'ont reçu aucun salaire depuis onze mois et ce, parce

que l'ancien gouvernement n'a fait payer aucun des objets qu'il a pris de cette manufacture; ils vous demandent de venir à leur secours. » Hélas! on ne leur fit même pas l'aumône d'une réponse « consolante ». Au-dessous de l'annotation on lit sur l'original : *Renvoyé au ministre des finances, le 11 pluviôse;* puis : *Au citoyen ministre de l'intérieur*, et, enfin : *Au carton!* C'était un enterrement complet.

Au carton! également, la pétition adressée le 9 pluviôse (28 janvier) à Lucien Bonaparte, ministre de l'intérieur, pétition dans laquelle les manufacturiers rappelaient ce qui leur était dû, la façon dont on les avait renvoyés de mois en mois en leur faisant espérer un paiement qui n'était jamais venu, le traité passé entre Quinette et la compagnie Lemercier, etc., etc., et qu'ils terminaient ainsi : « Dans ces circonstances affligeantes, les employés de la manufacture de Sèvres n'ont d'autres recours que dans les Pères de la patrie, dans ces illustres citoyens qui ont entrepris la tâche précieuse de tarir toutes les larmes et de rétablir le règne de la Justice. Ils ont adressé de justes réclamations au premier Consul. Ils attendent de son digne coopérateur un allègement à leurs maux. Ils l'attendent avec la sécurité de la confiance parce qu'ils savent que c'est surtout pour le *cœur des Bonaparte que le malheureux est une chose sacrée.* — Salut et respect. »

La situation cependant ne pouvait pas s'éterniser ainsi; il fallait une solution.

Après le 18 brumaire, des hommes jeunes et intelligents, animés du désir de réformer les abus et qui apportaient avec eux des idées nouvelles, étaient arrivés dans les hautes sphères du gouvernement. De ce nombre était Costaz, chef du bureau des arts et manufactures au ministère de l'intérieur, dont le frère, qui avait suivi Bonaparte en Égypte, venait d'être nommé membre du Tribunat. Un des premiers actes de l'administration de Costaz, fut d'étudier la situation critique dans laquelle se trouvait la manufacture de Sèvres; il sentit promptement la nécessité d'y apporter une réforme radicale et dès le 9 floréal an VIII (28 avril 1800), il présentait à l'approbation du ministre, un rapport absolument remarquable. Ce document est trop important et la nomination de Brongniart qui en fut le résultat (25 floréal — 14 mai) eut une trop grande influence sur les destinées futures de notre célèbre établissement national et sur l'industrie de la porcelaine en France, pour que nous ne nous y arrêtions pas un instant.

ÉDOUARD GARNIER.

(La suite prochainement.)


A. Lançon 1874
Lionne



UN PEINTRE ANIMALIER

AUGUSTE LANÇON



Il y a deux ans, mourait sans tapage un artiste français d'une réelle valeur. Les Salons annuels de Paris l'avaient accueilli comme un hôte de peu d'importance ; il ne jouissait d'aucun crédit auprès des marchands de tableaux, et cependant son nom était bien connu du public; la librairie et les revues illustrées l'avaient rendu presque populaire.

Nous avons déjà eu l'occasion de nous occuper d'Auguste Lançon, mais ce n'a été qu'en passant, à propos d'un album d'eaux-fortes ou d'une peinture perdue dans la cohue des expositions; il nous semble aujourd'hui que l'œuvre de cet homme de talent, mort à un âge où l'on n'a pas dit son dernier mot, vaut d'être examiné de plus près. Il était le plus digne représentant en France d'un genre presque tombé dans l'oubli actuellement, la peinture d'animaux; cela seul mérite considération. Lançon a, d'ailleurs, d'autres titres à notre estime; nous lui devons de robustes et sincères images de la dernière guerre; il a célébré sans lyrisme les misères de la défaite; cette manière vaut mieux que l'autre où l'enflure pathétique ne va pas sans teinter d'une nuance de ridicule le malheur des vaincus.

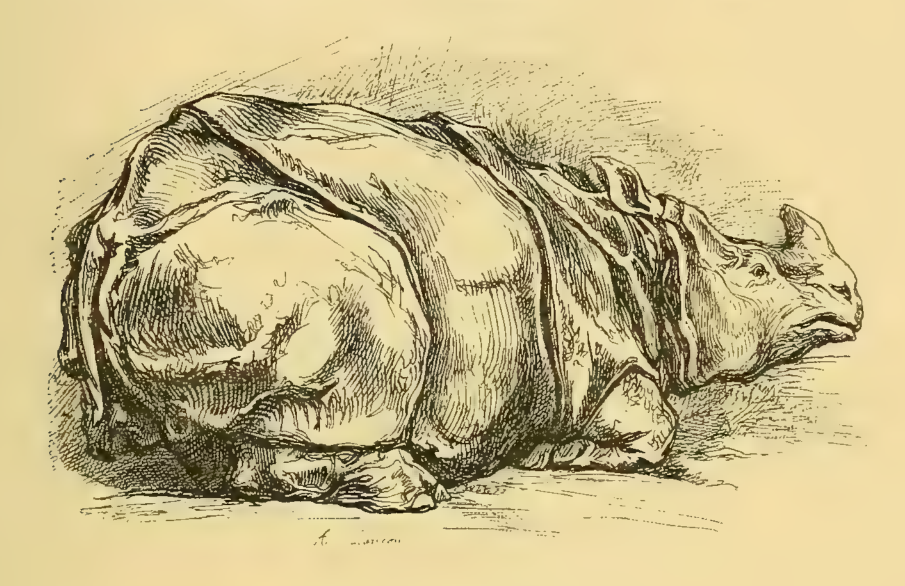
Auguste Lançon naquit le 16 décembre 1836 à Saint-Claude, dans le Jura : son père était menuisier et c'est dans l'établi paternel qu'il apprit de lui-même les premières règles du dessin. On le fit entrer au collège de la ville et il y resta jusqu'à sa dix-septième année. Les ressources de sa famille ne pouvaient le mener plus loin. C'est à cet âge, à peine frotté de littérature mais déjà maître de son crayon, qu'il entama résolument la lutte pour l'existence. Apprenti dans une imprimerie lithographique de Lons-le-Saunier, le jeune Lançon n'y fit qu'un court séjour; l'École des Beaux-Arts de Lyon n'était pas loin, il y fut bientôt admis. Une *Vue de Saint-Claude*, dessinée en lithographie, attendrit le conseil général du Jura qui vota quelques subsides au jeune artiste; des lithographies de commerce équilibrèrent tant bien que mal son modeste budget et lui permirent de continuer ses études à l'École pendant quatre années consécutives.

En somme, si pénibles qu'aient été les débuts de Lançon, il n'y a pas à s'étonner qu'il soit venu à bout de tous les obstacles; l'amour de l'art et de l'indépendance que l'on entrevoit au bout des efforts élève les cœurs et rend les privations moins dures. Beaucoup d'artistes, parmi ceux qui ont fait leur chemin, ont passé par les mêmes déboires et n'en tirent aucune vanité. Je n'en citerai qu'un, Bracquemond, dont les commencements ressemblent étonnamment à ceux de Lançon. Ce n'est pas, du reste, cette raison seule qui amène sous ma plume le nom du célèbre graveur : il y a des analogies très sensibles dans l'œuvre de l'un et de l'autre; on y retrouve la même volonté opiniâtre de sortir de la routine des Écoles, la même sincérité d'expression, et aussi une certaine rudesse dans la forme qui déconcerte un peu les partisans exclusifs des « travaux châtiés ».

Auguste Lançon passa en 1858 de l'École des Beaux-Arts de Lyon à celle de Paris; l'atelier de Picot lui fut ouvert, mais il profita le moins possible des leçons qu'on y donnait; il préférait installer son chevalet au Louvre devant les toiles des maîtres. Quant à ses compositions personnelles, son esthétique un peu hésitante, au début, ne tarda pas à se fixer. Lyon l'avait vu peindre des sujets de genre italiens et des tableaux empruntés aux romans de Chateaubriand ; à Paris, dès 1861, il entame la série des études militaires et des peintures d'animaux qu'il a continuées jusqu'à sa mort et où il a donné probablement la mesure de son talent.

Je crois superflu de relever une à une toutes les toiles de Lançon; ce n'est d'ailleurs pas comme peintre qu'il nous intéresse. Atteint de la maladie du noir, il ne parvint jamais à s'en guérir; lui-même se

connaissait cette infirmité et il se consuma en de vains efforts pour en atténuer les effets : le « cirage », comme il disait, semblait se produire spontanément sur sa palette, et venait assombrir toutes ses combinaisons de coloriste. On connaît cependant de lui de belles ébauches où les tons ne chantent pas la mélancolie; ardent admirateur d'Eugène Delacroix, il parvint à suivre son modèle de prédilection jusqu'à l'esquisse, jamais au delà. Ce fut le gros chagrin de sa vie. Sa conscience d'artiste le perdit toujours par ses exigences; elle



RHINOCÉROS, PAR AUGUSTE LANÇON.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

n'admettait ni les compromis ni les à-peu-près; mais en voulant franchir bravement, honnêtement, le pas énorme qui sépare l'esquisse du tableau, l'artiste était pris de vertige et voyait trouble.

L'œuvre dessiné et gravé d'Auguste Lançon [1] est disséminé un peu partout; pour se rendre compte de l'énorme production de cet artiste, il faut consulter la collection de l'*Illustration*, de l'*Art*, du *Monde Illustré*, de la *Chasse illustrée*, du *Journal pour tous* et une quantité d'albums édités par Hachette, Hetzel et Cadart. C'est là, et non dans ses peintures, qu'il a imprimé la marque indéniable d'un talent

1. Notre collaborateur M. Bernard Prost a publié dans la *Revue Francomtoise* (mai et juin 1887) une analyse très complète de l'œuvre et de la vie de Lançon; les renseignements que contient cet article nous ont été fort utiles; il n'est que juste de le signaler à l'attention de nos lecteurs.

robuste et personnel. Il a une écriture à lui, un peu sèche, nous l'avons déjà dit, mais bien virile; ses compositions sont équilibrées sans qu'il force la main à la nature; on sent que tout ce qu'il peint, il l'a vu et étudié de près, en artiste certainement, mais avant tout en témoin sincère.

On a beaucoup peint et beaucoup dessiné à propos de la guerre



BOULEDOGUE, PAR AUGUSTE LANÇON.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

de 1870, et des misères sans nombre dont notre malheureux pays fut accablé. De tous les peintres et de tous les dessinateurs de cette époque néfaste, je n'en vois qu'un dont les œuvres méritent d'être consultées à la distance où nous en sommes, c'est Lançon. Lui seul a dit la vérité; lui seul a laissé parler les événements sans mêler à leur cruelle éloquence des prétentions personnelles au style ou une affectation de sensiblerie qui en affadissent l'effet. Il faut revoir dans l'*Illustration*, dans le *Monde Illustré* les rapides croquis où sont retracés sur le vif les divers épisodes de ces tragiques événements : le combat, les morts et les blessés, l'incendie, la misère des survivants, les angoisses des populations assiégées. L'accent étrange et profondément vrai de ces esquisses frappa Théophile Gautier; on nous saura gré de

reproduire ici quelques lignes de l'article où le merveilleux écrivain a consigné ses impressions :



LION, PAR AUGUSTE LANÇON.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

Il ne s'agit pas ici de batailles officielles avec un état-major piaffant autour du vainqueur et quelques morts de bon goût faisant *académie* au premier plan, le tout se détachant sur un fond de fumée bleuâtre, pour éviter au peintre la peine de représenter les régiments. Ce sont de rapides croquis, dessinés d'après le vif sur un carnet de voyage, par un brave artiste, à la suite d'une ambulance. Pas un objet qui n'ait été vu, pas un trait qui ne soit sincère. Aucun arrangement, nulle composition. C'est la vérité dans son horreur imprévue, dans sa sinistre bizarrerie. De telles choses ne s'inventent pas. L'imagination la plus noire n'irait pas jusque-là, L'artiste à qui l'on doit ces dessins, M. Lançon, est un *naïf*. Il *fait bonhomme*, comme on dit dans les ateliers, c'est-à-dire qu'il ne recherche ni le style, ni la

tournure, ni le *chic* à la mode. Il rend ce qu'il voit, rien que ce qu'il voit, et, comme un témoin, il raconte les faits en termes brefs et précis. On peut se fier à lui. Il y a dans ces esquisses sommaires une qualité remarquable : le sujet y est toujours attaqué par la ligne caractéristique. Les détails peuvent manquer ou n'être indiqués que par un trait hâtif, mais l'important y est et l'impression en résulte profonde et certaine...

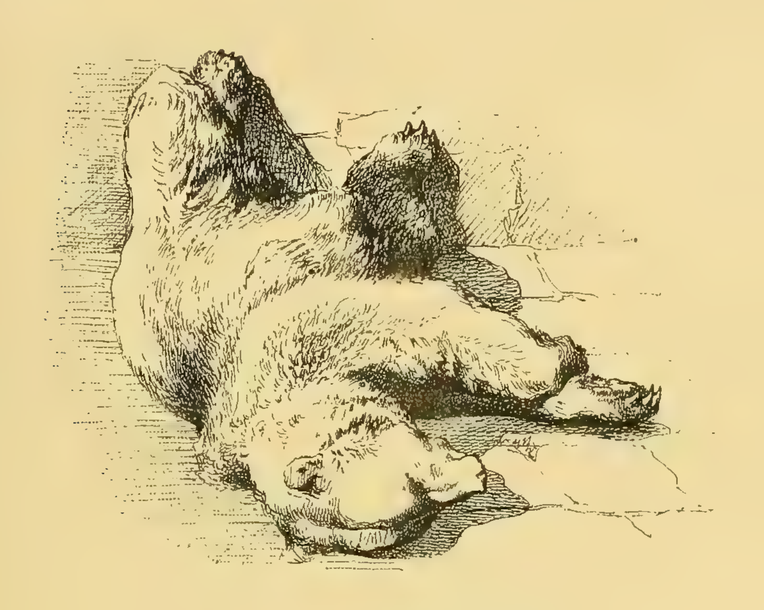
Plus tard, quand le cauchemar de la guerre et de la Commune se fut enfin dissipé, Lançon entreprit de résumer ses souvenirs en des pages plus achevées. Il grava successivement une suite de 17 eaux-fortes accompagnant un texte de M. Eugène Véron : *La Troisième Invasion* (1873), et, les années suivantes, d'autres planches ayant trait au même sujet, entr'autres un album contenant 17 nouvelles compositions réunies sous ce titre : *Guerre de 1870* et *Siège de Paris* (Imprimé chez A. Salmon).

Exposées au Salon de 1873, les eaux-fortes de l'*Invasion* furent honorées d'une 2e médaille : c'est la seule récompense officielle que Lançon ait obtenue de ses travaux.

A la suite de ses tableaux de la guerre nous devons, historien fidèle, énumérer des œuvres de moindre importance; citons des dessins de tout genre gravés sur bois ou à l'eau-forte : scènes de la rue prises dans les bas-fonds de la société à Paris et à Londres; scènes monacales, entre autres une curieuse étude de la vie des Trappistes gravée sur cuivre (série de 10 planches, Quantin, 1883). Si minime que soit la valeur artistique de certains de ces ouvrages, aucun d'eux n'est indifférent; la marque d'un esprit alerte, curieux, toujours original, s'y fait partout sentir. Lançon ne savait pas dessiner pour ne rien dire; jamais il ne donna un coup de crayon pour le plaisir, toujours à l'affût d'idées plastiques, il notait d'une écriture rapide les incidents de forme, de mouvement, où réside la caractéristique des êtres et des choses et que seuls les artistes vraiment doués savent dégager du chaos des détails complémentaires. Dans ces travaux à main levée, où l'artiste se borne à fixer le souvenir de ce qu'il a vu ou plutôt de ce qui l'a frappé quand il regardait, sa personnalité s'affirme toujours.

Mais un peintre de réelle valeur ne peut passer sa vie à prendre des notes; Lançon a dû s'inquiéter, comme les autres, de faire œuvre des matériaux accumulés; il devait à sa renommée de tenter de sérieux efforts; d'ailleurs les éditeurs, et le public dont ceux-ci reflètent les goûts, s'accommodent difficilement de travaux hâtifs; pour les séduire il faut peiner sur l'ouvrage et n'y laisser aucun

sous-entendu. En devenant plus explicites, les dessins de Lançon restent quelquefois à la hauteur de ses croquis, mais jamais ils n'y gagnent une éloquence nouvelle; son talent n'est pas de ceux que mûrissent le travail et la réflexion. En voulant châtier son langage, il dépouille malgré lui sa pensée d'artiste d'une partie des qualités viriles dont l'expression première était revêtue. Nous aimons mieux l'ébauche, si brutale qu'elle soit; elle nous prend par l'énergie de l'écriture, par ses accents heurtés et anguleux, qui mettent l'image en saillie.



OURS BLANC, PAR AUGUSTE LANÇON.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.

Nous n'avons encore rien dit des dessins d'animaux, l'œuvre capitale de l'artiste dont nous nous occupons : Lançon lui devra d'occuper une place à part et des plus honorables dans l'art contemporain. Leur étude eût été peut-être mieux placée en tête de cet article, ne fût-ce que pour justifier notre titre, mais nous avons préféré déblayer le terrain avant d'en parler. Nous considérons tous ses autres travaux comme des manifestations, fort intéressantes toujours, d'un talent qui se cherche, et, en dépit de l'ordre chronologique, nous voulons y voir les débuts du peintre. Pour nous, pour la postérité qui en réalité date de la mort de l'artiste, Lançon est et restera un dessinateur

d'animaux : au point de vue de la force et de l'originalité du talent, il s'est dépensé tout entier dans cette spécialité. Le meilleur de son œuvre de peintre, — et, nous l'avons dit, ce ne sont pas ses peintures qui le recommandent particulièrement à l'attention, — est dans les quelques toiles où il a étudié les grands fauves. Les modèles y vivent un peu à l'étroit, dans des horizons bornés, mais ils conservent une remarquable fierté d'allures. Les formes, exprimées avec autant d'énergie que de réel savoir nous montrent toujours l'animal dans une habitude corporelle qui lui est propre. Ce serait parfait si Lançon avait eu à son service un véritable tempérament de peintre : malheureusement il n'en fut rien; en voulant trop préciser le caractère de ses modèles, il était fatalement conduit à sacrifier le charme de la peinture. Des hardies conceptions de coloriste si bien exposées dans ses esquisses, on retrouve à peine une trace dans l'œuvre réalisée; la beauté et l'harmonie des tons ont disparu; il ne reste plus qu'une imposante silhouette d'animal qui s'enlève en vigueur sur le fond et semble sculptée plutôt que peinte.

Cette impression est assez marquée pour que l'on se soit demandé bien souvent en présence des peintures et des dessins de Lançon si l'artiste ne ferait pas mieux de s'adonner complètement à la sculpture. On invoquait à ce propos le nom de Barye et l'on ne manquait pas d'observer que le grand sculpteur avait, lui aussi, été possédé du démon de la peinture, et n'en retira, non plus, aucun profit pour sa renommée.

Barye a mis sans effort dans les rares peintures qu'on connaît de lui tout ce que Lançon a réussi à exprimer dans les siennes, mais il n'avait aucune ambition de peintre; la sculpture suffisait à sa gloire. Cette gloire est tellement éclatante que bien des artistes en ont été éblouis; Lançon fut du nombre. Il faut voir certainement dans l'exemple de l'illustre maître la raison déterminante des quelques incursions passagères tentées par notre dessinateur sur le domaine de la sculpture. Nous avons gardé le souvenir de deux plâtres exposés par lui au Salon de 1879 et qui passèrent inaperçus : une *Lionne d'Égypte* et un *Lion de Barbarie*. Au dire de ses amis, ce qu'il aurait fait de mieux en sculpture ne porte pas son nom : on lui doit une maquette très complète, dit-on, pour le *Lion de Belfort* exécuté par M. Bartholdi. N'ayant jamais vu l'œuvre de Lançon, il nous est impossible de déterminer jusqu'à quel point il peut être considéré comme l'auteur de la sculpture que tout le monde connaît.

Au demeurant les sculpteurs, non plus que les peintres, n'ont à

revendiquer la renommée de Lançon ; il la doit à ses eaux-fortes et à ses dessins d'illustrations ; c'est là qu'il a mis les rares qualités d'observateur et d'artiste que chacun lui reconnaît. Cependant, si cette partie de son œuvre nous paraît d'autant plus précieuse aujourd'hui que sa mort prématurée l'a brusquement interrompue, nous ne devons pas lui sacrifier complètement les autres ouvrages dont nous avons fait une succincte analyse : il y a du talent partout, et, mieux que cela, un vif accent d'originalité.

On fait volontiers crédit à ceux qui meurent jeunes : Lançon, mort à 48 ans, a eu le temps de produire, mais il était encore à l'âge où l'on apprend quelque chose ; peut-être lui eût-il été donné de réaliser un jour son rêve de peintre. En tout cas, ce qu'il a fait suffit à sauver son nom de l'oubli. Combien de peintres, parmi nos plus célèbres, sont assurés de se survivre dans leurs œuvres?

ALFRED DE LOSTALOT.



LA

MANUFACTURE DE TAPISSERIES

DE CADILLAC SUR GARONNE



L'histoire de la tapisserie sous les règnes de Henry IV et de Louis XIII, est encore peu connue malgré les recherches des écrivains les plus compétents. On sait bien que d'habiles tapissiers ont été formés dans les manufactures qu'Henry IV installa à Paris, sous la direction de Laurent en 1597, de Laurent et Dubourg en 1603, de Marc de Coomans et de François de la Planche en 1607, et que, sous Louis XIII, le sieur de Fourcy procéda le 20 juin et le 2 juillet 1630 à la réception et à l'installation aux Gobelins de Charles de Coomans et de Raphaël de la Planche [1]. Mais on ignore les noms des tapissiers qui se formèrent à leurs écoles, on ne sait pas ce que devinrent ces artistes.

Les lettres patentes de janvier 1607 portent qu'après avoir satisfait à leurs engagements, les maîtres et les compagnons avaient le droit d'ouvrir boutique sans faire chefs-d'œuvre, sans payer de droits sur les étoffes et qu'ils étaient exempts de la taille. Or, comme le roi fournissait tous les trois ans, soixante-cinq apprentis, « tous français », il est certain que de nombreux maîtres formés dans ces ateliers ont dû s'établir dans les provinces. Cependant, à part Lille, Reims, Aubusson et Tours, dont les manufactures sont citées, on possède peu de renseignements sur les travaux exécutés hors de Paris pendant la première moitié du XVII[e] siècle.

1. La manufacture royale des meubles de la couronne ne fut fondée qu'en 1662.

Des tentures portant des noms de villes ou des monogrammes d'artistes figurent cependant dans les musées et dans les collections particulières, mais ces curieuses marques restent souvent muettes, car les preuves concernant leur fabrication sont rares.

Il en était ainsi pour la manufacture de Cadillac sur Garonne, à laquelle M. Lacordaire attribuait, sans preuves il est vrai, la tenture de l'Histoire de Henry III, qu'un autre auteur indiquait comme fabriquée à Tours [1]. Ce dernier cite deux pièces qu'on voit au Musée de Cluny : la *Bataille de Saint-Denis* et la *Bataille de Jarnac* (nos 6332-6434 du catal. du Musée) comme pouvant avoir appartenu à cette suite. Une troisième, d'un travail bien supérieur, aussi la *Bataille de Jarnac*, nous est connue. Elle fait partie de l'une des belles collections parisiennes et porte le monogramme : DLP, tissé sur la bordure. Mais aucune certitude n'existait sur sa fabrication. Les documents qui vont suivre combleront cette lacune, et prouveront que de 1632 à 1637, Claude de la Pierre, maître tapissier de Paris, exécuta avec huit *garçons* qu'il avait amenés de la capitale, une suite de vingt-deux pièces de l'Histoire de Henry III, pour le duc d'Épernon dans son château de Cadillac.

Quant aux pièces citées, s'il n'est que probable que celles du Musée de Cluny ont été exécutées par des tapissiers de l'atelier du duc, il est certain que la Bataille de Jarnac, appartenant à M. le baron Pichon, est l'une des vingt-deux pièces dues à Claude de la Pierre, car elle porte dans sa large et riche bordure, les armoiries de Jean-Louis de la Vallette, duc d'Épernon, et le monogramme du maître tapissier DLP.

Avant de donner la liste des pièces et le texte des marchés du duc Jean-Louis avec Claude de la Pierre, peut-être sera-t-il bon de remonter un peu en arrière et de fournir les noms des « maistres tappissiers de monseigneur » et quelques notes sur les tentures employées dans ses châteaux.

La royale demeure que le puissant favori fit construire à Cadillac renfermait, sinon des chefs-d'œuvres de l'art, tout au moins un grand nombre de travaux artistiques des plus recommandables. La statue de bronze, la *Renommée*, qui couronnait le mausolée qu'il éleva, avant 1612, dans sa chapelle funéraire, aujourd'hui placée au milieu de la salle de la sculpture de la Renaissance au Musée du Louvre [2], parallèlement au *Mercure* célèbre de Jean de Bologne, est une preuve frappante et bien connue du talent réel de Pierre Biard, l'un des statuaires employés par le duc d'Épernon. Les très remarquables cheminées qu'on voit encore dans les salles du château prouvent que l'ornemaniste Jean Langlois, qui a exécuté celles du côté droit, en 1606, était un artiste de grande valeur. Les tapisseries qui décoraient les appartements étincelants d'or comme les plafonds, les lambris et les portes, ne le cédaient pas aux meubles dont la richesse extrême excitait l'enthousiasme des chroniqueurs. Il est donc présumable qu'elles égalaient comme valeur artistique les autres œuvres que le duc faisait exécuter à la même époque, sous la direction de son architecte, Gilles de la Touche.

1. Nous citons une fois pour toutes ces deux intéressantes notices : Lacordaire, *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie*, 1855, p. 22; — *Notice historique sur les manufactures nationales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie*. Catalogue des tapisseries exposées et de celles qui ont été brûlées le 25 mai 1871. Sans nom d'auteur (Alfred Darcel). Paris, p. 18.

2. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXIII, p. 135.

Ce n'est pas ici où l'on peut même esquisser la biographie du jeune Caumont devenu le puissant duc d'Épernon, mais on doit rappeler que, pendant sa très longue carrière, il a toujours appliqué cette maxime : *n'avoir de supérieur que le roi.* Comme lui il avait sa cour, ses gardes, ses leudes; au besoin, comme lui, il levait une armée; comme lui, il voulait avoir un peuple d'artisans, de bourgeois, d'artistes même, attachés à sa personne, n'attendant que de leur seigneur leurs travaux, leur fortune, leur réputation.

Que la *manie de la truelle* eut été cause des énormes dépenses que d'Épernon fit jusqu'à sa mort, tant dans son château de Cadillac que dans ses autres résidences, c'est indiscutable; mais que, par politique même il eût entretenu cette *manie*, c'était absolument dans son caractère.

On verra qu'en 1632, il installait toute une manufacture de tapisseries dans son château de Cadillac, au moment où le roi venait d'organiser l'une des siennes aux Gobelins à Paris, sous la direction des fils de Comans et de la Planche; tout comme il plaçait ou avait placé dans ses jardins, dessinés par Louis de Limoges, maître jardinier du roi, au château de Monceaux en Brie, et par son fils Jacques, des fontaines, des statues et des grottes [1], à l'instar de celles des résidences royales.

Il y a donc tout lieu de croire qu'il avait fait tisser avant 1632, pour son service, de nombreuses tapisseries françaises pour imiter Henry III et Henry IV, les rois ses maîtres.

Pour se faire une idée de la somptuosité des appartements du duc et se rendre compte de la quantité de tapisseries qu'il fit placer dans ses nombreux châteaux, il est bon de se reporter aux descriptions de ses contemporains.

Girard, son historiographe, rapporte qu'en 1619, après l'évasion de la reine-mère, le futur duc de Savoie, accompagné du duc Thomas son frère, était venu la visiter à Angoulême. Il fut reçu avec magnificence par le duc d'Épernon qui « n'eut peut-être jamais une plus belle occasion de faire connaître sa grandeur. Après avoir logé les princes de Savoye dans l'évêché d'Angoulesme, meublé entièrement de ses tapisseries rehaussées d'or et d'argent, et d'autres meubles qui répondoient aux tapisseries; il leur donna le plaisir de la chasse... il les festina... etc. » [2].

En 1620, lorsque le roi Louis XIII se rendit en Béarn, « ... le duc qui accompagnoit Sa Majesté en ce voyage, prit le temps d'aller mettre sa maison en état de la bien recevoir. En effet, il y ordonna si bien toutes choses et avec tant de magnificence, qu'il eut été plus difficile qu'elle eut pû être mieux reçuë en aucun autre lieu de son royaume. Les beaux meubles, qui étoient en aussi grand nombre en cette maison qu'en aucune autre maison de la France, furent mis au jour. Tout l'appartement du roy fut tendu de tapisseries rehaussées d'or; dix autres chambres furent parées de même sorte; les lits de drap d'or ou de broderies, accompagnoient les tapisseries; la délicatesse et l'abondance des vivres, ne le cédoit pas à la somptuosité des meubles. Tous les favoris, les ministres et les plus grands de la cour, furent commodément logez dans cette superbe maison » (*Id.*, p. 245).

Bassompierre affirme aussi la brillante réception qui fut faite au roi : « Puis le lendemain mardy, dit-il, dernier jour de septembre, il fut dîner et coucher à Cadillac, cheux M. d'Espernon où il fut superbement receu ». Enfin en 1631,

1. Jean Joullain, sieur de la Barre, était maître des Grottes de 1632 à 1637.

2. *La Vie du duc d'Espernon.* Girard, Amsterdam, 1736, t. III, p. 205.

Abraham Gölnitz, voyageur allemand, décrivait ainsi le château de Cadillac : « ... il renferme soixante chambres disposées d'une façon toute royale... les murailles sont recouvertes de tapisseries d'or et de soie, tissées à l'ancienne et à la nouvelle mode et décorées de sujets coloriés d'un grand prix et valant plus que leur pesant d'or. Mais ce sont là des merveilles qu'il m'a été donné de voir, non d'inventorier. Que dire des sièges, des lits, des tentures, des carrelages ? Je risquerais de n'être pas exact si j'essayais de les décrire en quelques lignes [1] ».

On peut remarquer que Girard dit qu'en 1619 d'Épernon possédait de nombreuses tapisseries dans son château d'Angoulême, et qu'Abraham Gölnitz a vu, en 1631, soixante chambres de maître dans le château de Cadillac, dont la moitié au moins avaient été couvertes de tentures, dès 1620, lors du passage du roi.

Or, c'est précisément lors du voyage du roi, que les maîtres tapissiers de Bordeaux se sont organisés en confrérie et que Louis XIII leur a accordé des lettres patentes, le 26 août de cette année 1620. Ce fut même le 6 septembre 1623 que le Parlement les enregistra, c'est-à-dire l'année même où le duc d'Épernon prit possession de son gouvernement de Guienne.

Est-ce une simple coïncidence, ou peut-on conjecturer que ce fut à la recommandation de d'Épernon qu'ils obtinrent cette faveur ? L'article XVII des statuts : « Item *feront toute sorte de tapisserie* et la garniront de toile..., etc. [2] », n'a-t-il pas été ajouté en considération des travaux exécutés pour le duc ?

Sans vouloir donner trop d'importance à ces inductions, on en est frappé lorsqu'on voit plus tard les rapports des membres de la confrérie de Saint-François avec les maîtres tapissiers du duc d'Épernon [3]. En répondant affirmativement aux deux premières questions, on est conduit à les résumer ainsi : il est possible que des maîtres bordelais aient exécuté des tentures avant l'arrivée à Cadillac de Claude de la Pierre, auteur de l'Histoire de Henry III.

Les maîtres tapissiers de Monseigneur, dont les noms sont révélés par les minutes des notaires ou les registres de l'État civil de Cadillac et de Bordeaux, ont pu n'être que des gardes des tapisseries et des meubles. Ils ont certainement rempli cette charge, comme ils ont fait œuvre de « maistres tappissiers et contrepointiers » suivant les statuts de Bordeaux, mais il est probable que Jean-Louis de la Vallette, qui s'entourait de tous les artistes nécessaires à l'éclat de ses fêtes et à ses royales constructions, a fait exécuter pour lui, dans les ateliers du roi, et chez lui, par les gens de sa maison, des tentures à la mode nouvelle, dès les premiers moments de sa puissance. Et cela, non seulement pour satisfaire sa passion pour le luxe et remplir ses devoirs de courtisan, mais surtout pour donner à sa situation de gouverneur, en imitant le prince, tout l'éclat de la cour d'un roi; cette dernière considération ayant toujours primé toutes les autres chez le duc d'Épernon.

Il suffit de signaler la possibilité de l'exécution de tentures plus ou moins ouvragées, par les tapissiers de Bordeaux, puisque nous manquons de preuves; aussi, sans nous arrêter à discuter cette proposition nous donnons par ordre des

1. *Itinerarium Belgico-Gallicum*, par Abraham-Gölnitz, Lugduni, 1655, p. 550.

2. *Anciens et nouveaux statuts de Bordeaux*. Bordeaux, Simon Boë, 1701, p. 107.

3. La faculté de travailler, en quelque lieu que ce fût, pour le public, existait dès 1607. Permission fut donnée aux maîtres tapissiers, logés au Louvre, et même aux apprentis qu'ils avaient formés, de *tenir boutique à Paris et en tout autre ville du royaume*. Lacordaire, *id.*, p. 23, note. — Jacquemart, *Hist. du mobilier*, p. 132.

textes que nous avons lus, et *non par ordre de l'entrée et de la sortie de fonctions*, les noms des maîtres tapissiers qui ont appartenu à la maison du duc.

Maîtres tapissier de Monseigneur : — 1604-1608, — Bonenfent (Etienne); — 1614-1626, — Marin Jadin, Gouin ou Boynin; — 1632-1636, — La Pierre (Claude de), maître tapissier et domestique de Monseigneur; — 1633-1661, — Bécheu (Claude).

De l'atelier de Claude de la Pierre sont sortis : de Lys (Pierre), Coutereau (Nicolas), Rousselet (Nicolas), Quiénet (Jean), et leurs fils.

Bonenfent Etienne, « tapissier de monseigneur », paraît le 20 avril 1604. Il figure comme témoin au testament de Gassiot Moysan, « maistre d'hostel de Mme la duchesse de la Vallette », avec « Cymon Bertrand, sluteur de l'hermoier (?) de monseigneur le duc », l'intendant des affaires et le « pourvoie » de monseigneur. Le 26 juin 1608, il signe avec maître Bentéjac « receveur et commis au paiement de l'œuvre de monseigneur » et « Gilles de la Touche Aguesse, escuier, architecte du roy et conterolleur du bastiment de monseigneur » les « estimes » de certains meubles faits par Me Bussières, menuisier.

Etienne Bonenfent était donc le tapissier du duc au moment où celui-ci faisait terminer les premiers appartements du château de Cadillac. En effet, les planchers furent posés en 1607, par Thoury Peller, « maître charpentier de haulte fustaye » ; la sculpture des cheminées fut faite par Jean Langlois, maître sculpteur du roy et maître architecte-sculpteur de monseigneur, en cette même année 1607, ainsi que les peintures, dorures, etc., entreprises par maître Girard Pageot.

C'est Bonenfent qui eut la haute main sur la garniture des meubles et qui posa les tapisseries. Mais on doit remarquer, qu'en 1607, Henry IV appelait à Paris M. de Coomans et F. de la Planche. Il est donc probable que d'Épernon, pour plaire au roi, commanda aux ateliers royaux les tentures qui lui étaient nécessaires.

Marin Jadin, Gouin ou Boynin, maistre tapissier de monseigneur le duc d'Espernon, fut envoyé de Paris à Cadillac en 1614, par Honoré de Mauroy, dont il sera question plus loin, il se maria à la fille d'un maître cordier de Cadillac, Anne Ricaut, le 28 juillet 1615. Il avait alors 49 ans et mourut « âgé de 60 ans ou environ » le 10 janvier 1626.

C'est incontestablement lui qui prépara les appartements où fut reçue la cour en 1620. Il dut concourir à l'exécution des travaux les plus considérables de l'ameublement du château. Son nom, si diversement orthographié et son origine parisienne laissent à penser qu'il peut descendre de « Jean le Gouyn, tapissier » cité dans les comptes royaux de 1540 à 1547.

Il est possible qu'après la mort de Marin Jadin ou Gouin le tapissier de mon seigneur fut Claude Bécheu, mais comme la première pièce où nous avons trouvé son nom est postérieure à l'arrivée à Cadillac de Claude de la Pierre, il est préfé rable de ne le citer qu'après ce maître.

Nous avons fait pressentir que d'Épernon s'adressa aux manufactures royales pour l'exécution de ses plus riches tentures. C'est en 1607 qu'il fit poser les premières dans son château de Cadillac, lorsque le roi installait ses tapissiers au palais des Tournelles; c'est en mars 1632, peu de temps après la séparation de Marc de Coomans et François de la Planche, au moment où leurs fils, nouveaux directeurs de la manufacture royale présentaient requête au roy pour rompre leur association, que d'Épernon fit venir des tapissiers parisiens à Cadillac.

L'intermédiaire à Paris fut Jean-Louis de Mauroy, filleul du duc d'Épernon et de sa belle-fille, la duchesse de Candale, conseiller et secrétaire du roi, intendant du duc, à 21 ans. Il était fils de Honoré de Mauroy, notaire et secrétaire ordinaire de Henry IV, intendant général des affaires du duc à Paris, qui lui avait déjà envoyé Marin Jadin, en 1614.

De juillet 1630 à juin 1631, d'Épernon habita la capitale. « Dans ce grand loisir, dit Girard, le duc, qui aimoit à bâtir, n'avoit guères de divertissement plus agréable que celui d'aller voir les maisons de la ville ou des environs, qui se bâtissoient avec cette magnificence que nous admirons maintenant dans ces superbes édifices. »

Ce fut alors qu'il prépara la venue à Cadillac de Claude de la Pierre, que de Mauroy lui envoya un an plus tard; c'est là qu'il se mit en rapport avec divers artistes qu'il employa.

Nous insistons sur ces détails et sur la qualité des de Mauroy parce que ces nobles personnages, qui ont laissé un nom, même dans l'histoire politique, méritent peut-être de figurer honorablement dans l'histoire de l'art. Henri de Mauroy fut dans l'intimité de Henry IV, de Louis XIII et du duc d'Épernon. Henry IV lui fit don de l'office de secrétaire ordinaire du roy par lettres patentes du 10 septembre 1590. Louis XIII le nomma conseiller en tous ses conseils, privé et d'État, par lettres patentes du 22 janvier 1615, et depuis 1591 il était intendant général du duc de la Vallette dont il écrivit la vie, puis du duc d'Épernon, son frère. Puisqu'en 1614 il envoya le tapissier Marin Jadin au duc, il put donc s'occuper *plus spécialement* que beaucoup d'autres des ouvriers de la manufacture royale que Henry IV défendait avec tant de volonté contre son ministre Sully. Sa situation près du roi et près de d'Épernon peut servir de point de départ à des recherches intéressantes.

En effet, M. d'Autruy, plus connu sous le nom de Séguier, né à Troyes, était ami intime du duc, les de Mauroy, nés dans la même ville, étaient ses correspondants pour les travaux artistiques, et Le Tartrier, aussi troyen, proche parent de de Mauroy, était receveur pour le roy en Guienne et en rapports constants avec le duc. Il serait donc possible que des artistes troyens, aient été employés par d'Épernon [1] et que Murgalet de Troyes, qui exécutait en 1629 les cartons des douze grandes tapisseries et des dix-sept petites que l'archevêque Henry de Lorraine se proposait d'offrir à la cathédrale de Reims, ait été appelé à exécuter ceux des tapisseries de Cadillac. Cette supposition vaudrait bien l'hypothèse qui les attribue à Lerambert.

Claude DE LA PIERRE, « maître tapissier de Paris, maître tapissier de monseigneur ».

Les textes que nous devons citer dans cette étude ont rapport à un artiste dont le nom n'était pas connu. C'est lui qui a organisé ce qu'on peut appeler la manufacture de Cadillac. Il a fondé un atelier, travaillé de ses mains, dirigé huit *garçons* sans compter les apprentis qu'il put former sur place. Enfin l'Histoire de Henry III, suite de vingt-deux pièces, ayant cent neuf aunes de cours, dont l'une, la bataille de Jarnac, est encore en assez bon état pour faire juger du mérite des autres qu'on croit détruites, a été exécutée par lui et porte son monogramme.

Nous avons copié dans les minutes de Capdaurat, notaire à Cadillac, six actes :

1. Divers indices autorisent cette supposition.

contrat du 30 juin 1632; reçu du 20 décembre 1632; arrêts de comptes des 29 avril 1633, 12 mars 1634, 20 mai 1635, 2 août 1636; plus un acte de baptême de son fils Claude, le 14 avril 1633.

C'est en 1636 que les Espagnols entrèrent en France et que les grandes disgrâces de d'Épernon recommencèrent. Sa santé était fortement altérée, l'exil de son fils, la privation de ses charges et sa retraite forcée à Plassac, durent faire cesser les travaux commencés, aussi ne sommes-nous pas étonné de n'avoir rien trouvé concernant les tapissiers parisiens, après 1636.

Les pièces recueillies nous apprennent que Claude de la Pierre, maître tapissier de la ville de Paris, entra au service du duc d'Épernon, le 1er mars 1632, aux conditions suivantes : « scavoir est, de bien et duhement faire et façonner tant en ceste ville de Cadillac, Paris, Metz, Bordeaux, Plassac et aultres lieux qu'il plaira à monseigneur, toutes et chescunes les pièces de tappisseries dont les portraits luy seront deslivrés en grand vollume, que ledict Lapierre sera teneu travailler continuellement à 4, 6 ou 8 mestiers selon qu'il luy sera prescrit et ordonné jusques au nombre de quinze, vingt, vingt-cinq ou trente pièces ou plus sy monseigneur le désire. Seront lesdites piesses de tappisseries bien faictes et faconnées aux frais despens, périls, risques et fortunes dudit La Pierre le tout en fine soye fleuret et laine bien assorties fournies et estoffées conformément à la grande pièce de la généralité quy luy a esté montrée » le tout aux frais de la Pierre moyennant « trente livres tournoizes par chescune aulne de Paris en quarré », plus « un logis convenable pour y dresser ses mestiers et y pouvoir loger sa femme et enfans seulement et non plus »; plus une somme à la discrétion de monseigneur pour frais de voyage qu'il luy conviendra faire avecq sesdicts femme et enfans »; et en outre « quinze livres tournoizes par chescung moys par forme de gages gratuits. » D'autre part d'Épernon payait, le 29 avril 1633, « soixante-quatre livres quatre sols... pour le voyage de huict garçons qui ont esté envoyés de Paris par ledict sieur de Maulroy. »

Il résulte des « arretz de comptes » que Claude de la Pierre a fourni au duc d'Épernon, vingt-deux pièces de tapisserie qui forment la suite presque complète de l'Histoire de Henry III. En effet, si cette tenture ne compte que vingt-deux pièces au lieu des vingt-sept indiquées par Lacordaire, elles forment cent neuf aulnes de cours; le total qu'il fournit étant cent dix-sept aulnes, il manquerait huit aulnes. D'après M. le baron Pichon, l'Histoire de Henry III n'aurait même compté que cent douze aunes de cours sur deux aunes deux tiers de haut et vingt-six pièces. Resteraient donc quatre pièces formant quatre aunes seulement. Ce seraient, en tout cas, des pièces bien peu importantes. La hauteur était uniforme « troys aulnes trois quards », sauf le *Siège d'Estampes*, qui n'avait que trois aulnes $\frac{1}{7}$. Voici les sujets qui étaient représentés :

1° Le *Combat de Chassaneuil;* — 2° La *Bataille de Moncontour;* — 3° Le *Siège de la Rochelle;* — 4° La *Bataille de Jarnac;* — 5° Le *Siège de Saint-Jean d'Angély;* — 6° L'*Histoire comme les Pollonnois apportent la couronne au duc d'Anjou;* — 7° Le *Combat de la Roche-Abert;* — 8° La *Revue que fait M. le duc d'Anjou de son armée;* — 9° Le *Siège de Chastellerault;* — 10° L'*Entrée du roy à Cracovie;* — 11° Le *Sacre du roy à Cracovie;* — 12° L'*Entrée du roy à Vienne en Austrische;* — 13° L'*Entrée du roy à Turin;* — 14° L'*Entrée du roy Henry III, à Venise;* — 15° Le *Sacre et couronnement du roy à Reims;* — 16° Les *Premiers Éstats tenus à Bloys;* — 17° L'*Insti-*

tution des Chevaliers du Saint-Esprit; — 18° Le *Roy donne le baston de collonnel general d'infanterie de France à Monseigneur le duc;* — 19° La *Deffense de Pithiviers :* — 20° Le *Combat qui fust faict à Tours;* — 21° Le *Siège d'Estampes;* — 22° Le *Siège de Gergeau* (?).

Ces 22 pièces de tapisserie représentent une suite de 109 aunes de cours formant 392 aunes en carré, et une somme de 12,079 livres, 15 sols, 6 derniers, chiffres fournis par les comptes. Il convient d'ajouter encore, 54 mois à 15 liv. tournoizes l'un, à titre de gages gratuits, soit 810 livres, plus soixante quatre livres, 4 sols, pour le voyage de 8 *garçons*, ce qui porte le total à 12,953 l., 19 s., 6 d., ou en chiffres ronds, 13,000 livres, car dans cette somme ne sont pas comptés les voyages de la Pierre, de sa femme et de ses enfants que d'Épernon avait promis de payer.

Les 22 pièces de l'Histoire de Henry III ont donc coûté en argent 13,000 livres au moins, c'est-à-dire plus de 80,000 francs en tenant compte de la valeur de l'argent aujourd'hui. De plus Claude de la Pierre et sa famille étaient logés par le duc et les métiers étaient installés dans les vastes soubassements du château, ainsi que les ateliers de marbrerie, la fonderie, la forge, etc.

Les sculpteurs, les peintres, les artistes, les ouvriers d'art en tous genres étaient réunis dans cette suite immense de salles, si bien disposées, qui firent l'étonnement de la cour en 1620 [1].

Cette situation particulière « de l'atelier de monseigneur » doit lui avoir donné une influence considérable sur les travaux dont toute la région a été enrichie au XVIIe siècle. On ne peut pas douter que, comme dans les grandes abbayes du XIIIe siècle, il se forma à Cadillac un centre d'études qui doit faire honneur à la mémoire du duc d'Epernon. Quelques travaux et quelques noms que nous citerons le démontreront préremptoirement.

Et d'abord, nous voyons sortir de l'atelier de Claude de Lapierre :

Pierre DE LYS, tapissier, né à Cadillac, le 21 juillet 1600, fils de Pierre de Lys, maître maçon. Sa fille Marie fut enterrée au cimetière Saint-Martin de Cadillac, le 6 novembre 1638, près de son grand-père, mort le 18 avril 1618. Son fils Claude, né à Bordeaux, le 28 novembre 1643, fut baptisé le 30 dans l'église Saint-Michel, et eut pour parrain Claude Bécheu, maître tapissier de monseigneur.

Nicolas COUTEREAU, maître tapissier, bourgeois de la ville de Bordeaux, fut reçu maître tapissier et contrepointier en 1644; il était bayle en 1660 [2]. Il signa, à Cadillac, l'acte de mariage de son beau-frère Jean Quiénet, le 28 octobre. Son fils, Nicolas, qui habita comme lui rue des Ayres, lui succéda. Il mourut vers 1675 et son fils, le 12 avril 1677.

Les Coutereau ont été de père en fils attachés à la maison du duc d'Épernon et étaient bourgeois de Cadillac : — Louis, « maître masson et architecte juré de la ville de Bordeaux » dont il fut bourgeois, « maître maçon de monseigneur » — 1601 + 1630; — Pierre, son fils, « maître architecte et conducteur des bâtiments

1. Girard dit : « Les officiers de bouche y trouvèrent ce qu'ils n'avoient encore vu en aucun lieu du royaume. C'étoit une si grande suite d'offices sous terre, si clairs et si bien percés, qu'ils ne pouvoient s'étonner assez d'une si vaste étendue de conmodités, qui font en effet une des plus belles parties de l'édifice. » T. III, p. 247.

2. Archives départementales de la Gironde. Série C. Intendance de Bordeaux, C. 1788. *Livre de la Confrérie de Saint-François pour les maistres tapiciers et courtepointiers de la ville de Bordeaux*, 1623-1785, 23 pages parchemin contenant, en lettres romaines coloriées et relevées de dorure, 96 noms de maîtres, reçus depuis l'an 1624 jusqu'au 22 sept. 1785.

de monseigneur » — 1611 + 1650 ; — Jean, son 2e fils ; « maître maçon de la ville de Bordeaux et de monseigneur » — 1611 + 1657 ; — Pierre, fils de Jean, greffier de la ville et juridiction de Cadillac — 1675, puis de celle de Rions, enfin concierge du château de Cadillac.

Nicolas Coutereau a sûrement travaillé dans l'atelier de Claude de la Pierre. Il a dû y faire son apprentissage et fut employé par le duc.

Rousselet (Nicolas), l'un des fondateurs, en 1624, « de la confrérie Saint-François », signe à Cadillac, le 11 novembre 1635, l'acte de mariage de son beau-fils, Estienne Barbier, « maître esperonnier de Bordeaux », avec Jeanne Parguade. Son fils Bertrand fut reçu maîstre tapissier le 8 mars 1659.

De nombreuses pièces au nom de Rousselet établissent que cette famille de tapissiers bordelais était originaire de Cadillac. Quelques-uns de ses membres ont certainement été élèves de Claude de la Pierre.

Quiénet (Jean). — Cinq maîtres tapissiers de Bordeaux du nom de Quiénet, dont trois Jean, furent membres de la confrérie.

Jean I, inscrit sur le registre entre 1634 et 1635, pendant le séjour de Claude de la Pierre à Cadillac, fut reçu bourgeois de Bordeaux, le 16 juin 1640. Il fut le beau-père de Nicolas Coutereau, maître tapissier déjà nommé, et le père de Jean II, reçu bayle en 1651. Ce dernier, qui habitait la paroisse Saint-André, se maria dans l'église collégiale Saint-Blaise de Cadillac, avec Jeanne Escudey, le 28 octobre 1663, « de l'advis de Nicollas Coutereau, son beau-frère », ainsi que lui bourgeois (17 avril 1658) et maître tapissier de Bordeaux (16 novembre 1657). Les Quiénet se formèrent dans les ateliers du château de Cadillac.

Nous nous arrêtons à ces quelques noms qui sont établis sur des pièces authentiques, et pourtant l'histoire de l'art, notamment celle de la tapisserie en France, est si peu connue encore, que nous sommes tenté d'en proposer un autre aux recherches des érudits. Un Jehan Lefebvre ou Lefebure, « esculpteur », travaillait pour monseigneur de 1604 à 1608 ; il ne paraît plus dans les actes à dater du moment où furent posées les premières tapisseries au château. Ne serait-il pas parent de Pierre Lefebvre ou Lefébure, tapissier français, qui se fixa à Florence, vers 1620, revint en France par ordre du roi, fut logé au Louvre de 1647 à 1650, puis de 1655 à 1658 et mourut à Florence en 1669 ? — Son fils, Jehan Lefebvre suivit les pérégrinations de son père et reçut le brevet, « d'excellent tapissier haute-lissier, » le 13 juillet 1655. Logé au Louvre, puis fondateur, puis entrepreneur ou chef d'atelier, aux Gobelins, il resta en fonctions jusqu'en 1700 ; son fils Jehan lui succéda, 1697-1736. N'y a-t-il là qu'une similitude de nom, étant connus les rapports de d'Epernon et de ses fils avec l'Italie et avec les de Mauroy ?

Laissons à d'autres le soin d'élucider cette question. Contentons-nous de constater que sans préciser les travaux exécutés pour L. de la Vallette à Cadillac, Bordeaux ou Paris, on peut admettre qu'ils furent nombreux. L'on comprend sans peine que les maîtres dont nous venons de citer les noms, tous plus ou moins originaires de Cadillac, ont dû travailler avec les maîtres parisiens, et que ceux-ci, après avoir satisfait à leurs engagements envers Claude de la Pierre, se seront établis à Bordeaux et à Toulouse, villes riches et luxueuses, où les commandes ne devaient pas leur manquer.

En effet, en feuilletant les minutes des notaires de Bordeaux, on rencontre de longs inventaires mentionnant des pliants, des chaises, des bancs, des meubles

garnis de tapisseries « à l'antique, à l'esguille, de moquette... etc., tapis de Turquie, draps avec broderies autour, etc., » et aussi de nombreuses tentures, souvent flamandes comme la plupart des meubles de luxe d'alors, mais d'autres fois françaises, sinon bordelaises : « Travaux d'Ulysse, Histoire d'Alexandre, Paradis terrestre, etc., chasses, tapisseries de *verganne*, verdures à personnages, etc. »

Nous ne pouvons guère être affirmatif sur les sujets des tentures qui ornaient le château de Cadillac, mais quelques pièces des procès qui furent intentés aux héritiers du duc d'Épernon nous permettent cependant de citer les suivants : l'*Histoire de Daniel*, tapisserie flamande ; *Histoire de Jacob* et ameublement de drap d'or frisé, légués au chapitre de l'église Saint-Blaise de Cadillac ; et le testament du duc daté du 18 juillet 1661 : « La tenture de tapisserie de verdures rehaussée de petits bocages, et une grosse paire d'amours, léguées à Mlle de Guise, et la tenture de tapisserie rehaussée *daix*, représentant l'*Histoire de l'enlèvement des Sabines*, à M. de Roquelaure... Enfin les meubles, or et argent monnoyé, joyaux, pierreries, titres, tableaux, tapisseries, etc., à dame Marie Claire de Beaufremont [1]. »

Quelques-uns des compagnons de Claude de la Pierre purent s'établir à Toulouse et dans la région. Il est possible même qu'ils aient tissé les deux pièces du Musée de Cluny, puisque M. Darcel a vu les armes de M. de Fontarailhes tissées dans leur bordure, et qu'il nous a fait savoir que la provenance était Toulouse.

Quoi qu'il en soit, Claude de la Pierre ne doit pas avoir quitté le sud-ouest de la France. Il avait plusieurs enfants, puisque d'Épernon paya le voyage et logea, « la femme et enfans » du maître tapissier, en 1632 : et que le 14 avril 1633, Claude Bécheu, maître tapissier de monseigneur, était parrain de son fils Claude. Or, nous retrouvons des maîtres maçons de Bordeaux, en 1674, qui peuvent être ses descendants, et Claude, son fils, qui continua la tradition paternelle et se fixa en Guyenne. Le 6 avril 1680, il présentait aux maire et jurats de Bordeaux, les statuts et règlements des maîtres teinturiers, en qualité de garde-juré de la confrérie, et les faisait enregistrer quatre jours après. L'honorable situation acquise par Claude de la Pierre fils semble démontrer que sa famille s'était fixée dans la région, sinon à Bordeaux.

Claude Bécheu, « maître tapissier et domestique de monseigneur, garde des meubles de Son Altesse », a eu charge spéciale de la garde des tapisseries et des meubles, probablement après la mort de Marin Boynin (1626).

En 1633, le 14 avril, il est parrain de Claude de la Pierre dont nous venons de parler. En 1643, le 13 novembre, il tient sur les fonts le fils de Pierre de Lys. Il figure comme témoin dans l' « afferme de la prairie de monseigneur », le 27 décembre 1655, et signe le même jour au contrat de mariage de Jehannot Renne et Jehanne Coiffé. Les minutes de de Lagère contiennent encore une liste de caisses, tonnes, etc., de la main de Claude Bécheu et l'acte suivant auquel elle se rapporte : 1658. Octobre 17 «... Jacques Chapelain... roullier... confesse avoir receu... de sieur Claude Bécheu, garde des scels mis sur tous les meubles mentionnés dans le susdict estat en nombre de vingt-six thonnes, quesses ou barriques, mentionnez dans vingt-cinq articles conteneu audict estat escript signé de la main dudict sieur Bécheu pesant tous lesdicts meubles 6,925 livres... et

1. Testament de Bernard, duc d'Épernon, 19 juillet 1661, copie du 20 janvier 1732, accompagnant une assignation à M. A. de Raymond, curateur de M. le marquis de Sallegourde, par les chanoines de Cadillac (Archives de M. Prosper de Fontainieu).

promet de faire voicturer incessamment dans la ville de Paris et faire remettre entre les mains de messire de la Reinie ou Therouenne intendant des affaires de mondict seigneur et ce dans le quinzième du mois de novembre prochain venant... »

La liste contient 9 tonnes pesant de 325 à 508 livres l'une, et 2 barriques, 305 et 241 livres, 14 caisses, 1 coffre et 2 rouleaux. Les tonnes, barriques et rouleaux peuvent avoir contenu des tapisseries que le duc destinait à son hôtel à Paris.

Le 3 novembre 1658, Claude Bécheu.., « étant au propre de partir de ce lieu (de Cadillac) pour aller dans la ville de Paris et ayant plusieurs somes de deniers qui luy sont dheues par diverses personnes pour raison de la vente de certains biens... fait et constitue son procureur général et spécial M^e... » Enfin Claude Bécheu vivait encore le 18 juillet 1661, et remplissait dans la maison du duc une mission de confiance, puisque par son testament du jour susdit, Bernard, deuxième duc d'Épernon, lègue « à Bécheu tapissier, 1,500 livres une fois payées ».

Tels sont les renseignements que nous avons pu recueillir sur les tapisseries et sur les tapissiers du duc d'Épernon. Ils établissent que la manufacture de Cadillac ne dura que quelques années : 1632-1637, c'est-à-dire qu'elle ne peut compter à proprement parler que pendant le séjour de Claude de la Pierre et pendant l'exécution de l'*Histoire de Henry III*. Quoique nous pensions qu'elle eut une grande influence sur l'art de la tapisserie en Guienne, nous croyons qu'elle ne peut être considérée que comme la manufacture que le surintendant Fouquet fonda plus tard pour l'exécution des tapisseries nécessaires à son château de Vaux, et en aucun cas, comme un atelier comparable à ceux de Paris, de Lille, d'Aubusson, etc., qui pouvaient livrer toutes sortes de commandes. La manufacture de Cadillac fut un atelier créé pour les besoins du duc d'Épernon et ne travailla que pour lui seul.

La dernière question qui se pose est celle relative à la possession de la tenture de l'*Histoire de Henry III* par le garde-meuble du roi, sous le règne de Louis XVI. alors que les armoiries de d'Épernon s'étalent franchement sur la bordure de la *Bataille de Jarnac*. M. le baron Pichon nous a fourni le renseignement suivant : « Sous Louis XVI encore, il y avait au garde-meuble une suite complète de l'Histoire de Henry III »; il pensait que deux suites avaient pu être faites et que la pièce qu'il possède faisait partie de celle du duc d'Épernon. Notre opinion est que la tenture du garde-meuble et celle aux armes de d'Épernon sont une seule et unique suite, fabriquée à Cadillac, dont les pièces du Musée de Cluny peuvent être des répliques. Voici sur quelles raisons nous appuyons notre avis.

Contrairement à ce que nous croyions d'abord, l'*Histoire de Henry III* ne fut pas placée dans la grande salle du château de Cadillac, dite « de la reyne-mère », dont la cheminée, sculptée par Jehan Langlois, était décorée du buste de Henry III [1]. Vingt-sept pièces ou tout au moins vingt-deux n'auraient pu trouver place, car elles avaient 117, 112 ou 109 aunes de cours. Quoique les salles du château soient immenses, elles n'ont pas de semblables dimensions.

D'autre part, le 10 juin 1621, Marie de Médicis fut reçue dans ces salles mêmes, d'où le nom de salle de la reine mère; les tentures étaient donc placées. Du reste, Abraham Gölnitz les décrivait en 1631, deux ans avant que Claude de la Pierre livrât les premières pièces de la tenture qu'il exécutait.

1. « Comme au buste du *feu* Roy. » Marché Jehan Langlois, « maître esculteur du roy, » minutes de Pisanes, notaire à Cadillac. — 1606. Juin 26.

Nous ne croyons pas davantage que ces tapisseries aient pu rester roulées, ne servant qu'à l'occasion des fêtes, puis emballées par Bécheu, en 1658, placées dans l'hôtel de d'Épernon à Paris, enfin dispersées, là ou à Cadillac, ou à Paris à la suite des procès intentés à ses héritiers. Il est vrai qu'on vendit à l'encan de nombreux meubles à Cadillac du 27 septembre au 1er octobre 1675, et qu'à cette époque, on « déplaça la majeure partye des meubles et tappisseries... et on les fist voyturer dans la ville de Paris. » Mais rien n'établit la présence de cette importante tenture.

Nous proposons une version qui, si elle est inattendue, n'en est pas moins sérieuse. Elle repose sur des documents inédits. Selon nous, l'*Histoire de Henry III* dut décorer le chœur ou l'une des chapelles de l'église de Saint-Cloud, vers 1636. Nous avons la preuve que c'est d'Épernon, et non Benoise, secrétaire du roi, qui fit élever dans cette église le monument royal, aujourd'hui à Saint-Denis, qui contint le cœur de Henry III. Ce monument, attribué à Barthélemy Prieur, est l'œuvre de Jean Pageot, sculpteur élevé par le duc, à Cadillac; il fut livré dans cette ville, et payé 2,100 livres, le 30 novembre 1635, puis placé dans la chapelle funéraire que d'Épernon érigea à son protecteur dans l'église de Saint-Cloud.

Ce sanctuaire fut décoré de peintures et de riches carrelages en marbre; des messes perpétuelles durent y être fondées. C'est là que l'*Histoire de Henry III*, tissée par Claude de la Pierre, fut placée.

De même que, pendant les années 1630 à 1636, les murailles de la cathédrale de Reims disparaissaient sous les tentures commandées par l'archevêque au troyen Murgalet et au flamand Perpesack, de même les murailles de la chapelle funéraire de Saint-Cloud disparaissaient sous des tapisseries représentant l'histoire glorieuse du règne de Henry III. Sorte d'ex-voto triomphal, rappelant la gloire que d'Épernon s'était acquise et faisant paraître, avec éclat, aux portes de Paris même, une preuve de sa fidélité et de sa reconnaissance envers son bienfaiteur, dans un temps où ces vertus semblaient absolument méconnues.

BRAQUEHAYE.



LE

MOUVEMENT DES ARTS EN ANGLETERRE



NE intéressante étude a été publiée dans le *Portfolio* (mai 1887), par M. F.-G. Stephens, sur Mulready. Il constate en Angleterre un retour d'opinion favorable à l'académicien anglais, à l'auteur célèbre du *Choix d'une robe de noces* et de beaucoup d'autres tableaux qui furent exposés à Paris en 1855.

Il se trouve, en Angleterre, des artistes et des amateurs si enthousiastes de l'art italien que l'art anglais ne compte plus pour eux. Ils affectent de le mépriser, et dans leurs jugements sévères n'épargnent pas plus Hogarth que les artistes vivants. « Pour eux, dit M. Stephens, toute la peinture de genre est condamnée d'avance, qu'elle soit l'œuvre de Téniers ou de Wilkie. » Ces Italiens trop exclusifs ont attaqué Mulready; c'est contre leur jugement que M. G. Stephens proteste. Il trouve dans Mulready toutes les qualités de dessin et de couleur qui font le grand artiste. Il le loue pour sa parfaite santé, pour son sens délicat de la beauté saine, et le sépare très résolument d'un grand nombre d'artistes, qui furent ses contemporains et ses rivaux.

M. Stephens est très sévère pour Cattermole et Corbould, pour J. Absolon, A. Bouvier, pour E.-W. Frost, pour Westall, pour Wheatley, même pour Ary Scheffer et pour Gustave Doré. Mulready seul lui paraît avoir les qualités essentielles.

Il conseille d'étudier toutes les études d'après nature de Mulready qui sont conservées à Londres. Elles ont été trop estimées autrefois, dit-il, et sont maintenant trop dédaignées. Le Musée de South Kensington possède aussi un grand nombre d'esquisses de Mulready à l'encre et au crayon et des aquarelles importantes. Le *Portfolio* reproduit à l'appui des éloges de M. Stephens deux dessins de Mulready, dont l'un, une étude d'enfants, est en effet très beau.

Théophile Gautier, dans ses *Beaux-Arts en Europe*, a fait une belle place à Mulready. On voit bien, dit-il, qu'il a, comme Wilkie, profondément étudié Terburg, Netscher, Metsu, Mieris, Gérard Dow, Ostade, Téniers, Brauwer, Bega, Craësbeeke et tous ces charmants maîtres des Flandres et de Hollande qu'écartait le goût fastueux de Louis XIV. A ces éloges M. Stephens ajoute que Mulready encore jeune dessina des arbres aussi soigneusement que Dürer et Léonard de Vinci. Dans ses études d'enfants il retrouve le dessin de Raphaël.

Dans le même numéro du *Portfolio* (mai 1887), M. Walter Armstrong continue son étude sur les peintres écossais.

Il donne d'abord quelques renseignements sur Alexandre Carse, surnommé « le vieux Carse », élève de David Allan, ainsi que William Home Lizars, Walter Geikie, et sir David Wilkie. Carse est né vers 1780; il commença à être connu en 1806, lorsque s'ouvrit à Edimbourg la première exposition de peinture moderne. La Galerie Nationale d'Edimbourg possède de lui une œuvre remarquable.

William Home Lizars est né à Edimbourg en 1788. C'était le fils aîné d'un graveur, Daniel Lizars, qui commença à lui apprendre son métier vers 1802, puis le plaça comme élève chez le fameux John Graham, où il eut pour camarade Wilkie. Lizars mourut à Jedburgh en 1859. La Galerie Nationale d'Écosse possède deux œuvres importantes de Lizars qui lui ont été données par sa veuve.

Walter Geikie est né aussi à Edimbourg, en 1795. Il fut également élève de Graham. Il commença à exposer en 1815. En 1831 il fut élu associé, en 1834 membre de l'Académie écossaise. En 1833 il publia une série de gravures à l'eau-forte, dont les sujets sont pris dans la vie écossaise. Geikie était sourd et muet; il avait une très mauvaise santé, et cependant il était d'un caractère enjoué; il aimait le monde. Il mourut vers 1837.

John Graham est surtout connu parce qu'il eut l'honneur d'être le maître de Wilkie. Il est né vers 1754; en 1798 il fut nommé directeur de la Royal Academy, et poursuivit l'œuvre si bien commencée par David Allan. Il ne fut jamais qu'un peintre médiocre, mais il doit être nommé parce que l'École prospéra sous sa direction. Outre Wilkie, il eut pour élèves sir William Allan, les Burnets, sir John Watson Gordon. Il est mort en 1817.

M. Walter Armstrong arrive enfin à Wilkie, et donne une biographie très complète et très intéressante du grand peintre écossais.

Wilkie est né à Cults dans le Fifeshire, en 1785. Son père s'appelait aussi David Wilkie. Il était ministre de la paroisse, et fils d'un John Wilkie, de Ratho-Byres, dans le Midlothian. En véritable Écossais, le peintre David Wilkie aimait beaucoup les généalogies, et se plaisait à rechercher longuement toutes les ramifications de sa parenté; dans les fragments d'autobiographie qu'il a laissés il a soin de mentionner que Ratho-Byres, la petite propriété où son père est né, appartenait à la famille depuis quatre cents ans. Le grand-père John Wilkie était seulement fermier et cultivateur vivant sur cette propriété, qui appartenait de son vivant à une branche cadette de la même famille.

Près de Ratho-Byres demeuraient d'autres familles portant aussi le nom de Wilkie : Matthew Wilkie, de Bonnington, et William Wilkie, d'Ormiston Hill, grands propriétaires. Le ministre de Ratho-Byres, le révérend William Wilkie, était l'auteur d'un poème sur la guerre de Thèbes, intitulé : *Epigoniad*, qui avait charmé ses contemporains puisqu'ils appelèrent l'auteur l'Homère écossais.

Le père du peintre David Wilkie écrivait aussi un journal, sur lequel on lit les deux mentions suivantes :

1781, 4 octobre. — J'ai épousé aujoud'hui miss Isabella Lister, fille de James Lister, fermier, de Pitlessie Mill.

1785, 18 novembre. — Aujourd'hui, vers cinq heures du soir. Bell (miss Isabella) a mis au monde un fils, qui le 4 décembre a été baptisé. Il a reçu le nom de David qui est le mien.

Bell (miss Isabella Lister), la mère de Wilkie, était la troisième femme du ministre. David fut son troisième enfant. On le mit à l'école de Pitlessie, et il commença, tout jeune, à dessiner.

David avait quatorze ans quand on l'envoya à Edimbourg pour passer un examen devant l'Académie. Quoique recommandé par lord Leven à M. George Thomson, secrétaire de l'Académie, il rencontra d'abord des difficultés avant d'être admis comme élève. Il fit à cette époque une esquisse sur un sujet étrange pour lui : *Diana et Callisto.*

En 1804, il retourna à Cults et y peignit : la *Foire de Pitlessie.* C'est une assemblée de paysans réunis en partie pour leurs affaires, en partie pour leurs plaisirs. Ce tableau appartient à la famille de M. Kinnear, de Kinloch, qui l'a acheté au peintre lui-même. Il fut prêté, il y a deux ans, pour quelque temps à la National Gallery écossaise, où M. W. Armstrong l'a vu. Le tableau lui a plu, quoique la couleur en soit, dit-il, un peu violente et rouge. C'est en tous cas une œuvre extraordinaire pour un jeune homme de dix-huit ans.

Dans cette même année 1804, Wilkie fit plusieurs portraits. Au mois de mai 1805 il part pour Londres, et quelques mois plus tard Jackson écrit à Haydon, qui comme lui étudiait à Somerset House, pour lui annoncer l'arrivée d'un Écossais rude, grand, pâle et bizarre. « C'est un singulier garçon; mais il y a quelque chose en lui; il se nomme Wilkie. » Aussitôt la jalousie de Haydon s'éveilla.

Wilkie arrive à Londres. Il se loge au numéro 8 de Norton Street, Portland Road. Il déjeune chez lui, et dîne pour treize pence. Mais, malgré ce régime frugal, l'argent économisé à Cults s'épuise vite. Il est obligé de vendre quelques études, et un tableau qu'il a peint en Écosse : la *Recrue de village.*

A propos de ce tableau, Cunningham raconte une amusante histoire. Le tableau exposé dans une boutique attira les yeux d'un amateur riche mais timide. Il en demanda le prix; on lui répondit : « Six guinées. » Mais, craignant peut-être pour sa réputation l'amateur résolut de consulter Cunningham avant de risquer son argent. « Achetez à n'importe quel prix, lui répondit le critique. » Mais pendant que Cunningham donnait sa consultation, un amateur plus hardi que le premier avait vu le tableau dans la boutique, et quand l'ami de Cunningham revint, le tableau était parti.

Wilkie souffrit de la pauvreté pendant les premières années qu'il passa à Londres. Son biographe dit que ce fut par sa faute. Les prix qu'il demandait pour ses tableaux étaient incroyablement bas. Souvent on lui donna plus qu'il n'avait demandé, l'acheteur ayant reconnu que l'objet qu'il emportait avait une valeur très supérieure au prix qu'il avait payé.

Cette défiance de soi-même était chez Wilkie un défaut constitutionnel; mais elle dut provenir aussi en grande partie des efforts malheureux qu'il fit pour vendre les *Politiques de village.* L'étude du tableau avait été montrée à lord Mansfield qui demanda ce que le peintre exigerait pour prix de l'ouvrage achevé. « Quinze guinées, » répondit Wilkie. Lord Mansfield ne donna pas de réponse. Cependant Wilkie se mit à peindre espérant qu'il trouverait un acheteur, quand même le tableau ne plairait pas à celui qui avait admiré l'esquisse.

Le tableau fut envoyé en 1806 à la Royal Academy; et il arriva à Wilkie ce qui était arrivé à Byron : il devint fameux. Lord Mansfield réclama alors le tableau au prix qui avait été fixé tout d'abord : quinze guinées. Par hasard Wilkie n'accepta

pas ce prix. « Le tableau n'était pas une commande, dit-il; il avait dû le terminer à ses risques et périls; il avait le droit d'en demander ce qu'il voulait. » Enfin lord Mansfield lui donna trente guinées.

Aux *Politiques de village* succédèrent : le *Joueur de violon aveugle;* au *Joueur de violon, Alfred dans le cottage de Neatherd,* les *Joueurs de cartes* et le *Jour de la rente.*

Alfred est, peut-être avec raison, mis au nombre des erreurs de Wilkie. Les *Joueurs de cartes* sont un peu trop semblables comme arrangement aux *Politiques de village.* Le *Jour de la rente* a le défaut d'être une scène en deux parties. Ces légers défauts ne se retrouvent pas dans le *Joueur de violon aveugle,* et l'on peut dire de ce tableau que c'est le chef-d'œuvre de Wilkie. Mais la couleur en est froide et ardoisée.

On se rappelle le jugement de Delacroix quand il visita Londres au mois de juin 1825 : « J'ai été chez M. Wilkie, et je ne l'apprécie que depuis ce moment. Ses tableaux achevés m'avaient déplu, et dans le fait ses ébauches et ses esquisses sont au-dessus de tous les éloges. Comme tous les peintres de tous les âges et de tous les pays, il gâte régulièrement ce qu'il fait de beau. Mais il y a à se contenter dans cette contre-épreuve de ses belles choses. »

Dans l'été de 1809, Wilkie fit sa première visite à sir George Beaumont, à Colcorton. Haydon l'accompagna, et là, entre son hôte et son ami, Wilkie semble avoir passé quelque temps d'une façon agréable. Sir George aimait l'art et lui était dévoué. Mais il avait sur l'art des idées extraordinaires. Il faisait une étude tous les jours, et passait une partie de la nuit à lire à haute voix, avec ce zèle exaspérant qui est souvent la qualité des médiocres.

Il était aidé et encouragé par Haydon, le plus vain, le plus jaloux, le plus dénué de tact de tous les hommes. Haydon était un artiste qui s'était trompé sur sa vocation. Tout ce qu'il fit en dehors de la peinture, il le fit mieux que son métier de peintre. Il s'essaya dans le journalisme et la politique avec un génie dont on ne trouve pas trace dans sa peinture.

Deux hommes aussi mal assortis que Wilkie et Haydon ne pouvaient guère aller ensemble. Wilkie était plein de tact, juste envers ceux qui l'entouraient, prudent dans sa conduite, libre d'illusions. Il avait le cœur chaud, des manières réservées : il était tolérant. Haydon était égoïste, brusque dans ses affections, incapable de voir sa propre incapacité; c'était un disputeur infatigable et un jaloux. Haydon était tout à fait incapable de comprendre Wilkie, et, ce qui est fâcheux, c'est que ses jugements, très faux, sur Wilkie, ont été souvent acceptés par les écrivains qui sont venus après lui.

En 1809, le *Jour de la rente* et un tableau plus petit furent bien placés à l'Academy et attirèrent la foule. Le *Dentatus* de Haydon fut, au contraire, mal placé. Haydon fit beaucoup de bruit, et attribua son insuccès à la mauvaise place qu'on lui avait donnée, au lieu de l'attribuer à la mauvaise qualité de sa peinture. Wilkie refusa de se joindre aux réclamations de Haydon, sans doute, pour cette raison suffisante, que le tableau de son ami avait eu le sort qu'il méritait. Supposer que le peintre du *Joueur de violon aveugle* et des *Politiques de village* pouvait se faire le champion du *Dentatus,* à cause du mérite de ce tableau, était absurde. La froideur de Wilkie arracha des plaintes à Haydon : « Wilkie, Wilkie, toi que j'ai aimé si tendrement, toi l'ami, le compagnon de ma jeunesse, le confident de

mes pensées de jeunesse, tu refuses de me défendre! Combien mon cœur souffre de ta froideur! Voilà l'homme timide! » C'était l'homme de goût qui devait se tenir sur la réserve et se garder de condamner l'Academy, alors qu'il était forcé dans son cœur d'approuver son jugement.

En novembre 1809, Wilkie fut élu associé; dix-huit mois plus tard, il fut nommé membre de l'Academy. Wilkie et Haydon firent ensemble, en 1814, un voyage en France. Ils vinrent à Paris par Dieppe et Rouen : Wilkie, paraît-il, fut très indigné de voir le peuple s'amuser le dimanche. Ils passèrent un mois à Paris. Comme beaucoup de peintres, Wilkie était très bon juge des pièces de théâtre et des acteurs; son journal traite souvent ce sujet. Mais son cœur était au Louvre, alors rempli de tous les trésors du continent. L'École française n'avait aucun charme pour lui. Il trouvait aussi que son cher Téniers pâlissait quand on le voyait à côté des plus belles œuvres d'Ostade et de Rembrandt. Mais Wilkie à Paris a été dessiné par Haydon, et ce tableau mérite d'être reproduit :

« Paris était alors envahi par toutes les nations de la terre; mais la chose la plus étrange qu'il y eût à Paris, c'était incontestablement David Wilkie. Son français horrible, son air faible, pâle, tremblant; les gravures qu'il emportait toujours pour faire des affaires avec les marchands de gravures; sa résolution bien arrêtée de ne quitter les restaurants que lorsqu'on lui aurait rendu sa monnaie jusqu'au dernier centime, ses longues disputes sur les *sous* et les *demi-sous* avec la dame du comptoir, tout cela était curieux à observer. Il prétendait que « Madame » avait essayé de le voler. Elle appuyait ses jolis doigts sur le bras de Wilkie, mais cela ne produisait pas le moindre effet. Alors elle : « Mais, monsieur! » et lui, l'Écossais : « Mais, madame! » C'étaient des scènes dignes de Molière. Mais Wilkie a une simplicité de manières, une soudaineté et une originalité dans la pensée qui en font un compagnon de voyage bon à écouter. Ses remarques sur l'École française étaient capitales. Il se passait rarement un jour sans que nous nous disputions, et pourtant nous préférions toujours être l'un avec l'autre que d'être dans n'importe quelle autre société. Un des grands sujets de dispute était ce qu'il fallait donner aux postillons. Wilkie disait que je leur donnais toujours trop, et je lui reprochais de leur donner toujours trop peu. »

Ce voyage fut suivi, deux années plus tard, d'un voyage en Hollande. Wilkie trouva que ses chers Hollandais répondaient tout à fait à l'idée qu'il s'en était faite.

Wilkie, dans un voyage en Écosse, en 1817, fut l'hôte de Walter Scott, dont il peignit le portrait; il retourna en Écosse en 1822, lors de la visite de George IV. En 1825, il partit pour faire un long séjour à l'étranger. Il visita d'abord l'Italie et l'Allemagne du Sud. Vers la fin de l'année 1827, il alla en Espagne, et il y travailla beaucoup: il était très content de tout ce qu'il avait peint en Espagne. Il quitta Madrid au mois de mai 1828 et revint à Londres. En 1830, à la mort de sir Thomas Lawrence, il fut nommé peintre ordinaire du roi.

L'article se termine par des détails intéressants sur la mort de Wilkie. Il mourut au mois de juin 1841, au retour d'un voyage à Smyrne, Rhodes, Beyrouth, Jérusalem, à bord du navire l'*Oriental*, sur lequel il s'était embarqué à Alexandrie.

Dans le numéro du mois d'août 1887, M. Walter Armstrong continue son étude sur les peintres écossais. Il parle de William Kidd, de Robert Scott Lauder, de John Eckford Lauder, de sir George Harvey, de David Scott, de William Dyce,

dont le *Portfolio* donne plusieurs belles études. Dyce est né à Aberdeen en 1806; il étudia d'abord à Édimbourg en 1823; deux ans plus tard il vint à Londres, puis il alla terminer son éducation à Florence et à Rome. Il revint à Édimbourg en 1826, et fut nommé en 1835 associé de l'Académie Royale d'Écosse.

L'article se termine par une courte biographie de John Phillip, né le 19 avril 1817, mort à Campden Hill le 27 février 1867. Phillip a peint un très curieux portrait de sir J.-E. Millais enfant, que le *Portfolio* reproduit.

Je trouve enfin dans ce numéro du mois d'août une étude de M. Selwin Brinton sur François Boucher. M. Selwyn Brinton cite avec de grands éloges l'étude de M. de Goncourt sur Boucher, et surtout la description de l'atelier du peintre où l'on sent, dit-il, la main d'un artiste : « Il vivait là, au milieu de choses où sa palette prenait des rayons, dans un monde d'objets éblouissants de feux, qui jetaient sur sa peinture le reflet de leur flamme et de l'enchantement de leur lumière... » M. Brinton rend aussi justice à l'excellent livre du collaborateur de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. André Michel. L'article est accompagné de la reproduction de deux dessins de Boucher, un *Groupe d'amours* et une *Etude d'enfants* qui appartiennent au British Museum.

Les galeries particulières de l'Angleterre offrent des richesses inépuisables. Dans l'été de 1886, M. Jos. Th. Schall, marchand d'objets d'art à Berlin, y a découvert un nouveau trésor qu'il a rapporté en Allemagne ; il se trouve maintenant dans une des plus belles galeries de Berlin, celle de M. Otto Pein. C'est un Rembrandt de la meilleure époque. Ce tableau, jusqu'au jour où il fit son apparition en Allemagne, avait échappé même à la clairvoyance de M. Bode. On ne le trouve pas non plus mentionné dans le catalogue de A. van Wurzbach, paru après le livre de M. Bode.

Le tableau avait pourtant été montré, au moins une fois, dans l'Exposition de la Royal Academy, à Londres, en 1883. Le catalogue de l'Exposition le désigne avec cette mention brève : *The Student* (l'Étudiant); mais c'est vraisemblablement un tableau de genre inspiré par la Bible, comme l'indique cet étrange bâtiment placé dans le paysage que l'on aperçoit par la fenêtre entourée d'une vigne. Ce bâtiment se trouve dans deux tableaux de Rembrandt de la Galerie de Berlin, acquis en 1883, et provenant de la collection Lechmere. L'un, qui porte le nom du maître et la date 1647, représente une Suzanne au bain, au moment où elle est surprise par les deux vieillards; l'autre est une vision du prophète Daniel, auquel l'ange montre le bélier. Ce dernier tableau n'est pas signé; celui qui a reparu récemment ne l'est pas non plus. Le catalogue de la Galerie de Berlin indique qu'il a dû être peint aux environs de l'année 1650; le tableau appelé l'*Étudiant* doit avoir été peint entre 1647 et 1650. Il est parfaitement conservé comme la *Suzanne au bain;* mais la couleur en est peut-être un peu moins riche. On y trouve cependant quelques-uns de ces tons rouges, pourpres, blancs et verts qui font de la *Suzanne au bain* une si merveilleuse chose; on y trouve la même douceur de modelé et une parfaite transparence dans le clair-obscur. La tête du jeune homme surtout est un chef-d'œuvre de modelé; Rembrandt n'a pas atteint d'un seul coup à cette perfection. Il est facile de reconnaître que primitivement la tête était penchée plus bas sur le livre, et cette inclinaison de la tête expliquait aussi la position un peu gênée de la jambe droite, dont le pied a glissé hors de la pantoufle. Le bonnet, qui couvre la tête du liseur, est couleur rouge brique. Sous son caftan d'un vert sale on voit un

autre vêtement brun, en forme de veste. L'étoffe qui recouvre le fauteuil et la couverture du lit sont aussi de couleur verte. Le tapis de la table est rouge, et rouge aussi le fourreau recouvert d'étoffe de l'épée orientale, qui est pendue au mur sur un bouclier. Les couleurs atténuées par le clair-obscur sont d'une finesse merveilleuse, et forment la plus belle harmonie; seul peut-être le rideau placé devant la fenêtre détonne un peu.

Le catalogue de la galerie de Berlin dit que le bâtiment en forme de tour qu'on trouve dans les tableaux de *Suzanne* et de *Daniel*, et qui a beaucoup de rapport avec la tour qu'on voit dans le tableau de la galerie Pein, est « une partie du palais de Suze ». Cette attribution semble résulter d'une confusion avec l'histoire d'Esther. Le lieu où se passe l'histoire de Daniel et de Suzanne est Babylone, et non pas le palais de Suze, et si Rembrandt a voulu caractériser le lieu au moyen de ce bâtiment, on peut penser qu'il a voulu peindre une tour de Babylone; cette supposition est assez bien confirmée par l'état de ruine où se trouve le bâtiment. Le tableau Pein, qui se trouvait jusqu'alors dans la collection de sir William Knighton, à Blendworth Lodge, semble se rapporter à l'histoire de Daniel, et ce jeune homme qui lit est peut-être le prophète lui-même, occupé ici, comme il est dit dans le premier chapitre du livre de Daniel, à « apprendre l'écriture et la langue chaldéennes ». Ajoutons que le tableau de Rembrandt a été reproduit, avec une étude de M. Adolf Rosenberg, à laquelle nous empruntons tous ces renseignements, dans le numéro du *Zeitschrift für Bildende Kunst* du mois de février 1887.

AMÉDÉE PIGEON.





LA COMPAGNIE DU CAPITAINE R. BICKER (1639)

(Fragment du tableau de B. van der Helst, au Ryks museum d'Amsterdam)

BIBLIOGRAPHIE

Les Chefs-d'œuvre du Musée royal d'Amsterdam. — Un vol. in-fol., orné de 125 héliogravures par Franz Hanfstaengl; texte par A. Bredius [1]. — Paris, J. Rouam, éditeur.



UELLES que soient les critiques qui peuvent être faites du style et surtout de l'aménagement du nouveau Musée d'Amsterdam, il faut convenir que de son achèvement date une ère nouvelle pour l'étude de l'École hollandaise. Non seulement, en effet, les tableaux qui, récemment encore, étaient exposés au Trippenhuis ont trouvé désormais une installation plus honorable, mais un très grand nombre de toiles de grandes dimensions, jusqu'alors dispersées, reléguées à l'hôtel de ville ou dans des hospices où elles étaient peu accessibles et mal surveillées, sont maintenant réunies au Ryks-Museum et librement offertes à l'étude et à l'admiration publiques. Cette réunion est éloquente : outre qu'elle nous révèle sous des aspects imprévus bien des talents que nous croyions connaître, elle fait sortir de l'oubli immérité où ils étaient tombés des artistes presque ignorés de notre temps, mais fameux autrefois, et dont on ne rencontrait plus les noms que dans les écrits de leurs contemporains, sans qu'il nous fût possible d'apprécier si la réputation dont ils avaient joui était justifiée.

Tout un côté de l'art hollandais, et peut-être le plus caractéristique, était ainsi resté méconnu; je veux dire ces tableaux de corporations militaires, civiques ou charitables, qui n'étaient guère représentés dans les collections de la Hollande que par la série des peintures de Hals au Musée de Haarlem, par le *Repas des Arquebusiers* de B. van der Helst et par les trois œuvres, célèbres entre toutes : la *Leçon d'anatomie*, la *Ronde de nuit* et les *Syndics* qui marquent comme autant d'étapes dans la carrière artistique de Rembrandt. Pour s'être contenté de voir et de juger ce qui était ainsi le plus en vue, Fromentin a pu, en toute sincérité, avancer et soutenir à force d'ingéniosité ce singulier paradoxe que l'art hollandais semble indifférent et comme étranger à la vie publique de la nation, tandis qu'à le bien prendre, il n'en est guère qui aussi franchement que lui se soit inspiré de cette vie et y ait trouvé comme lui sa raison d'être, sa puissance et son originalité.

1. La traduction française est de M. Émile Michel. Nous avons à peine besoin d'ajouter que M. Bredius ne pouvait choisir un collaborateur plus habile et plus compétent (D. N. L. R.).

L'imposant ensemble des tableaux entrés depuis peu au Ryks-Museum suffirait à le prouver. Si dans la terrible tourmente de la destruction des images qui en 1566 amenait en peu de jours la ruine des églises et des richesses artistiques qu'elles produisaient, les tableaux religieux de la Hollande ont presque complètement disparu, il est cependant permis de dire, d'après les rares spécimens qui nous en restent, que, sauf certaines qualités d'observation qui tiennent déjà au caractère propre de la race, ces productions ne devaient pas différer sensiblement de celles des peintres flamands de cette époque. C'est dans les tableaux de corporations que l'École hollandaise a commencé à manifester ses traits particuliers; cette sincérité absolue, cette recherche de la vérité dans la ressemblance et l'expression des personnages qui en s'étendant plus tard au milieu même où ceux-ci vivent et se meurent devaient donner naissance à la peinture de genre et au paysage. En sorte qu'au lieu de ce prétendu détachement de la vie nationale qui nous a été proposé comme la caractéristique de l'art hollandais, il serait au contraire plus conforme à la réalité des choses, de soutenir que dans son développement cet art a suivi parallèlement celui de la nation elle-même, car presque en même temps que celle-ci parvenait à son émancipation, son école était constituée d'une manière distincte et ses différences avec l'École flamande allaient s'accuser de plus en plus.

Il est intéressant de pouvoir étudier aujourd'hui l'histoire de ces représentations des diverses corporations, depuis les premiers tâtonnements de ce genre vraiment national jusqu'à sa complète et glorieuse maturité, de constater quelle force dans le caractère et la vie des physionomies s'allie déjà, dès 1529, chez Dirck Jacobsz, et surtout chez Dirck Barentsz (1534-1592) à la gaucherie de l'arrangement; d'assister avec C. Ketel et C. van der Voort aux progrès de la composition; de voir à la symétrie et à la raideur des dispositions, succéder peu à peu l'aisance, l'abandon, l'ampleur progressive de la facture; de saluer enfin des inconnus d'hier comme N. Elias, W. van Valckert, Santvoort, dont les noms méritent d'être retenus et cités à côté de ceux de Ravesteyn, de Th. de Keyser et de Moeyaert. Rembrandt domine toujours, et sans conteste, cette phalange illustre et compacte; mais si son génie est bien à lui, son talent ne nous apparaît plus comme autrefois isolé, naissant spontanément, tirant tout de lui-même. Sans qu'il nous semble amoindri, il a eu des devanciers, il a profité des progrès réalisés par eux, il a, au début, subi leur influence pour les dépasser bientôt après par la hardiesse et la nouveauté de ses combinaisons, par les ressources imprévues de son imagination et de sa palette. En traitant après eux les mêmes sujets, il leur a donné une expression définitive devant laquelle pâlissent leurs ouvrages et qui obsède la pensée de ceux qui voudraient à leur tour aborder des sujets pareils.

Ce n'est donc pas trop de dire que toutes ces richesses dont s'est accru le Musée d'Amsterdam en font aujourd'hui un centre privilégié d'études et qu'elles ont profondément modifié les idées qui, jusque-là, avaient cours sur l'École hollandaise, en ouvrant aux recherches de la critique des horizons nouveaux. Aussi les monographies consacrées aux œuvres ou aux artistes ainsi remis en lumière se sont-elles multipliées en Hollande dans ces derniers temps et nous aurons prochainement occasion de revenir sur les plus intéressantes d'entre elles, en passant en revue l'excellent recueil *Oud-Holland* dans lequel pour la plupart elles ont été insérées. Mais la plus importante publication à laquelle l'ouverture du Ryks-Museum ait donné lieu est celle dont nous devons aujourd'hui brièvement entretenir

les lecteurs de la *Gazette* et dans laquelle un éditeur intelligent a encadré les reproductions des œuvres les plus marquantes de cette admirable collection dans un texte qui leur sert de commentaire.

Cette question de reproduction des tableaux pouvait être résolue de deux manières : soit par des eaux-fortes, soit par des héliogravures. Les eaux-fortes ont, il est vrai, un caractère d'art séduisant, et il ne manque pas, en France comme à l'étranger, d'artistes capables de rendre dignement les chefs-d'œuvre des maîtres. Mais pour un Musée qui renferme des œuvres aussi nombreuses et aussi variées, un seul graveur ne pouvait suffire à la tâche. Eût-il voulu l'entreprendre qu'il n'aurait pas eu la souplesse de talent nécessaire pour traduire des ouvrages de caractère et de genres si divers. Le talent de l'aquafortiste n'est pas toujours d'ailleurs une garantie de la fidélité de ses reproductions et plus ses moyens d'interprétation sont personnels, plus parfois il est tenté de sacrifier quelque chose de la fidélité de la traduction au désir de manifester son habileté, en détournant au profit de sa copie une part de l'attention qui devrait être concentrée sur l'original. D'un autre côté, confier le travail à plusieurs graveurs, c'est s'exposer à une inégalité de résultats à peu près inévitable et multiplier souvent les chances d'inexactitude dans l'interprétation. Or pour une publication qui doit être principalement un livre d'étude, la vérité la plus scrupuleuse dans les reproductions passe en première ligne. Les progrès récents accomplis dans la photographie et l'héliogravure — avons-nous besoin de rappeler ici les admirables travaux de M. Dujardin ? — permettaient donc d'atteindre plus sûrement le but qu'on devait se proposer en cette occasion, et il nous semble que M. Hanfstaengl l'a démontré d'une manière irrécusable.

Déjà bien connu par l'excellence de ses photographies faites d'après les tableaux les plus remarquables de la Pinacothèque, M. Hanfstaengl s'est livré depuis lors à l'étude de l'héliogravure, et s'est appliqué à en perfectionner les procédés. En s'interdisant scrupuleusement les retouches qui dénaturent la ressemblance et donnent aux planches ainsi remaniées un caractère déplaisant de mollesse et d'uniformité, il est parvenu à reproduire avec une entière fidélité les œuvres des maîtres dans la justesse de leurs valeurs et de leur clair-obscur, dans la netteté de leur exécution, dans l'extrême variété de leur aspect. Sans reculer devant aucun sacrifice, il a en face des originaux tiré des épreuves réitérées afin d'arriver à satisfaire les juges les plus difficiles. Les photogravures des 125 tableaux choisis par lui de manière à nous présenter les spécimens les plus remarquables des genres différents, — tableaux d'histoire, tableaux de corporations, portraits, intérieurs, paysages ou marines, — formeront, ainsi qu'on peut dès maintenant l'affirmer en voyant les planches déjà parues, un recueil d'une valeur inestimable et cependant d'un prix relativement peu élevé [1] ; elles offriront aussi, avec toute la perfection possible, des conditions d'inaltérabilité absolue.

Des reproductions d'un tel mérite appelaient un texte qui fût à leur hauteur. Par son autorité reconnue de tous, M. Bredius, l'éminent conservateur du Musée Néerlandais, était désigné au choix de l'éditeur, car il est aujourd'hui le critique le plus au courant de tout ce qui concerne l'École hollandaise. Ses recherches

1. Chaque livraison contenant huit à neuf héliogravures tirées avec le plus grand soin et douze pages de texte est livrée aux souscripteurs au prix de 15 francs ; l'ouvrage complet comprendra 15 livraisons.

personnelles et les nombreuses découvertes faites par lui dans les archives ont enrichi l'histoire de cette école d'une foule de documents précieux et d'informations nouvelles ; mais M. Bredius n'est pas seulement un érudit et j'ai pu constater plus d'une fois, en France et à l'étranger, la sûreté de son jugement dans l'appréciation et la dénomination des tableaux. Servi par une mémoire prodigieuse, il a visité tous les musées et les grandes collections de l'Europe. Il sait assez pour n'affirmer qu'à bon escient et dans la mesure où il sait, sans céder jamais au désir de donner une attribution quand elle ne lui paraît pas suffisamment certaine, ou de débaptiser un tableau sans motif sérieux. Avec une obligeance extrême, il met sans compter son vaste savoir à la disposition de ses confrères. C'est à sa compétence, aujourd'hui incontestée, qu'ont eu recours les Directeurs de la plupart des Musées de l'Allemagne, pour la revision des derniers catalogues de leur collection, catalogues que nous ne cesserons pas de proposer comme des modèles, mais que malheureusement on ne se presse guère d'imiter chez nous. A Amsterdam même, M. Bredius préludait à l'étude qu'il nous donne aujourd'hui en publiant un catalogue du Ryks-Museum dont plusieurs éditions bien vite épuisées attestent le mérite et qui facilitera singulièrement la préparation du catalogue officiel dont s'occupe en ce moment M. Obreen, l'aimable et savant directeur de ce Musée.

Nous osons dire qu'en proposant à M. Bredius le travail dont il s'est chargé, l'éditeur lui a rendu à lui-même un service signalé. Absordé par ses recherches dans les archives et passionné pour le plaisir si émouvant de la chasse aux documents, peut-être n'aurait-il jamais entrepris de lui-même cette étude d'ensemble qui l'oblige aujourd'hui à mettre en œuvre les matériaux qu'il a depuis longtemps entassés. Nous l'en avions, pour notre part, vivement pressé plus d'une fois; mais malgré son activité extrême, il se sentait sollicité par tant de soins, il a un tel besoin d'ajouter incessamment à son savoir, il apporte une telle ardeur à ses investigations, qu'il remettait toujours à une période plus calme le moment de conclure et de communiquer au public le fruit de ses recherches. Heureusement l'occasion l'a tenté ; séduit par la perfection des planches de M. Hanfstaengl, il a accepté l'engagement qu'il remplit aujourd'hui et qui nous vaut une œuvre à laquelle son nom demeurera attaché. Si ce n'est pas encore là l'histoire complète de la peinture hollandaise que nous le poussions à écrire, c'est du moins cette histoire exposée dans ses lignes principales et suivie chronologiquement école par école, à propos des œuvres que possède le Ryks-Museum. L'histoire de la peinture à Amsterdam par laquelle débute naturellement le volume est dès maintenant terminée et celle de la peinture à Haarlem va lui succéder. On peut donc déjà apprécier le nombre des informations jusque-là inédites que nous a values cette étude, surtout en ce qui a rapport aux maîtres primitifs. Chemin faisant, l'auteur nous révèle une foule de particularités curieuses sur des peintres déjà connus, mais dont il a complété la biographie, rectifiant des dates erronées, en apportant de nouvelles, mentionnant les actes publics dans lesquels ils sont intervenus, sans négliger de nous éclairer sur le milieu où ils ont vécu, sur l'éducation qu'ils ont reçue, sur la constitution des Gildes auxquelles ils ont été affiliés, sur les conditions de leur apprentissage, sur leurs rapports avec les corporations qui leur ont fait des commandes et sur le prix qu'ils en ont touché. L'intérêt et l'abondance de ces révélations font du travail de M. Bredius un répertoire indispensable pour connaître l'état actuel des connaissances sur l'histoire de la peinture hollandaise.

La réduction du fragment d'un tableau de Van der Helst que, grâce à l'obligeance de l'éditeur, nous pouvons placer sous les yeux de nos lecteurs leur permettra de juger de l'excellence des procédés employés pour la reproduction des planches qui accompagnent le commentaire de M. Bredius. Ce fragment est emprunté à la grande toile qui ornait récemment encore l'Hôtel de Ville d'Amsterdam : la *Compagnie du Capitaine Roelof Bieker*, peinte en 1639 par Van der Helst, neuf ans avant son célèbre tableau du *Repas à l'occasion de la Paix de Munster*, alors qu'il était à peine âgé de 28 ans. La scène choisie par l'artiste nous montre les arquebusiers réunis devant la brasserie du *Coq* pour fêter la nomination de leur nouvel officier. Les dimensions de cette longue frise ($7^m,50$ de largeur sur 2^m de hauteur) ne permettaient guère de concentrer l'attention du spectateur et le peintre, avec plus de peine que de succès, s'est escrimé à grouper ses personnages en imaginant des épisodes variés pour animer sa composition, sans parvenir à lui donner de l'unité. De ces personnages (il n'y en pas moins d'une trentaine) les uns sont occupés à boire, les autres à décharger assez imprudemment leurs armes aux oreilles de leurs compagnons ; un gros bonhomme à mine réjouie, tenant un verre à la main, ouvre une fenêtre ; le capitaine vu de face s'étale, le ventre en avant, d'un air béat ; un autre, le poing sur la hanche, fait le joli cœur et près de là, avec une pose qui met en relief son élégante tournure, le porte-étendard nous apparaît étincelant dans son costume de moire blanche brodée d'or. Autour de la troupe, des chiens qui aboient et des enfants qui crient ajoutent au tapage. On a déjà bien bu et les tonneaux vides, rangés au premier plan, attestent la capacité stomacale de ces bons vivants qui, le visage rubicond et les yeux allumés, semblent fiers et heureux de parader ainsi dans leurs plus beaux atours. A défaut d'unité, la couleur est gaie, pleine d'éclat et de vie ; une brillante lumière éclaire toutes les figures épanouies et la franchise de l'exécution égale son habileté.

En regard de cette précision extrême de la facture et de cette recherche absolue de réalité qui se soutient d'un bout à l'autre de cette vaste toile, sans aucune préoccupation d'effet ni de clair-obscur, le contraste avec la *Ronde de nuit* exposée à quelques pas de là, sous un jour cru, dans la même salle, paraît plus frappant encore et nous avouons ne pas comprendre les raisons qui ont pu militer en faveur d'un tel placement. Il semble, en vérité, étant données les toiles dont on l'a avoisinée et la décoration même de la salle où elle se trouve, qu'on ait pris à tâche de nous montrer l'œuvre de Rembrandt dans les conditions les plus défavorables. Nous ne saurions d'ailleurs approuver davantage la perspective ménagée pour elle depuis l'extrémité de la galerie centrale, en manière de trompe-l'œil, disposition puérile et qui jure outrageusement avec la grandeur et la poésie de la conception du maître. Rembrandt, à notre avis, n'admettait pas d'autres voisins que lui-même. Sans tous ces artifices combinés sans doute dans des intentions excellentes, mais en fait très peu favorables à l'œuvre qu'on voulait honorer, nous aurions souhaité voir la *Ronde de nuit* et les *Syndics* réunis seuls dans une même salle. Ce dernier tableau accroché dans une autre aile du Musée n'aurait pas moins gagné d'ailleurs à cette réunion. Au lieu des voisinages compromettants pour elles, écrasants pour les autres, qui leur ont été infligés, les deux œuvres ainsi rapprochées, vues avec le recueillement qui leur convient, garderaient chacune leur valeur et s'expliqueraient, se compléteraient mutuellement.

La clarté de l'aspect et la netteté de l'exécution du tableau de Van der Helst concouraient sans doute à assurer l'excellence de la reproduction qui accompagne cet article. Mais les planches obtenues d'après des maîtres très différents, tels que Dirck Barentsz, Van der Voord, Elias, de Keyser, Santvoort, celles même des *Syndics*, *de la Fiancée Juive* et du *Portrait d'Elisabeth Bas*, proclament assez haut la valeur des procédés employés par M. Hanfstaengl. Les difficultés de toute sorte que présentaient ces dernières ont été surmontées par lui avec un rare bonheur et dans les tableaux qui par leurs colorations très montées semblaient le plus réfractaires à la photographie les moindres détails sont restés lisibles. La valeur des illustrations s'accorde donc avec celle du texte pour faire de cette publication un livre qui a sa place marquée, une place d'honneur, dans la bibliothèque des artistes et des gens de goût.

ÉMILE MICHEL.



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



L'UNION CENTRALE

DES ARTS DÉCORATIFS

NEUVIÈME EXPOSITION

Bien qu'elle ne présente pas toute la somme d'intérêt et d'enseignement que l'on pouvait attendre de son programme, l'Exposition actuelle (la *neuvième*) de l'Union centrale des arts décoratifs ne laisse cependant pas d'être, dans sa diversité, singulièrement curieuse et attractive.

D'après le programme arrêté par l'Union, cette Exposition devait être *récapitulative*, c'est-à-dire qu'elle était appelée à résumer tous les efforts antérieurement tentés par nos industries d'art moderne, et à montrer, pour que l'on pût se rendre compte des progrès accomplis, des œuvres nouvelles côte à côte avec celles qui avaient déjà figuré au Palais des Champs-Élysées. Ce programme, disons-le, n'est que bien imparfaitement réalisé et voici pourquoi. Beaucoup de grandes maisons, et cela dans presque tous les groupes, se sont abstenues d'exposer et la raison qu'elles donnent pour justifier leur absence est assez généralement la même : elles se préparent et se réservent pour l'Exposition universelle de 1889. Force nous est donc de renoncer, puisque les principaux éléments d'étude et de comparaison nous font défaut, à rechercher si l'heureux mouvement que nous avons vu se produire dans nos industries d'art depuis quelques années se continue, ainsi qu'à mesurer l'étendue des efforts faits et des progrès réalisés. De

là, aussi, la brièveté obligée et quelquefois un peu sèche de nos notes.

Si le groupe de l'*Ébénisterie* est, comme représentation, le plus nombreux, il est loin par contre d'être aussi complet qu'on l'aurait souhaité. En effet, presque tous les vétérans de notre grande industrie parisienne se sont abstenus pour la raison fort plausible que nous venons d'indiquer. Ainsi, nous ne rencontrons au Palais de l'Industrie ni M. Fourdinois, ni M. Dasson, ni Mme veuve Sormany, ni M. Damon, non plus que beaucoup d'autres encore dont le nom figure habituellement avec honneur aux livrets des Expositions de l'Union. A défaut de ces *têtes de groupe*, il serait cependant injuste de ne pas s'arrêter avec intérêt devant les meubles de MM. Roll, Robben, Dienst, Raulin, Brunning-Hausen, Raison-Renouvin, Riehl, etc. Chez tous ces exposants, nous trouvons de fort belles pièces d'ameublement, solidement établies, bien pondérées dans leurs proportions comme dans leurs diverses parties et décorées le plus souvent avec un goût parfait. C'est même une remarque à faire, et qui peut être appliquée à la presque généralité de nos ébénistes, que sous le rapport de l'ornementation, qu'il s'agisse du choix de l'arrangement ou de l'exécution, le décor du meuble, toujours congruent au style choisi, a réalisé depuis quinze ans un progrès indéniable. Nous voilà loin, Dieu merci, des pauvretés et des abominables confusions de style ou d'époque du mobilier du temps de Louis-Philippe et du second Empire et il n'est guère à supposer, grâce à la diffusion de l'enseignement de l'art, que nos fabricants puissent jamais retomber dans de pareilles erreurs.

Mais, s'il y a progrès, et progrès bien marqué, dans la décoration du meuble, on n'en saurait dire autant de sa forme extérieure, de son architecture. De ce côté nulle initiative, nulle invention. Partout nous ne rencontrons que copies ou imitations plus ou moins serviles des œuvres anciennes. Voulez-vous du style Renaissance? vous en trouverez partout; car la mode est au buffet Henri II et tout ébéniste, un peu bien stylé, vous en montrera quelque spécimen. Préférez-vous le Louis XIII, le Louis XIV, le Louis XV, le Louis XVI, feuilletez les albums de nos fabricants ou pénétrez dans leur magasin et vous n'aurez alors absolument que l'embarras de choisir.

C'est une chose navrante à constater que ce délire d'imitation dont il ne faut pas au surplus chercher la cause ailleurs que dans le désir chez le marchand, de fournir, à bas prix, un luxe dont le principal défaut, à nos yeux, est de constituer dans nos appartements un choquant anachronisme et un présomptueux mensonge. « C'est

demandé », telle est la péremptoire réponse qu'il vous adressera si vous avez l'indiscrétion de le questionner. Qui donc arrêtera le mal, si, comme nous le croyons, c'est la bourgeoisie riche ou aisée qui est la grande coupable? Elle veut des meubles de style et on lui fait ce qu'elle demande. Assurément ce ne sera pas le fabricant qui tentera de réagir contre ce goût que nos expositions rétrospectives n'ont fait qu'exaspérer encore, et qui porte la bourgeoisie à ne plus rechercher que le *vieux authentique* ou, lorsqu'on ne peut l'aborder, à se contenter de la parfaite imitation à défaut de l'original.

Ah ! avec un tel courant, le meuble du XIX[e] siècle, nous le craignons sincèrement, pourrait bien, si l'Exposition de 1889 ne nous apporte quelque surprise, ne faire son apparition que dans le XX[e]...

Parmi nos ébénistes exposants, un seul fait preuve de quelque effort d'originalité. C'est M. Viardot. S'inspirant des lignes et des formes chères aux Chinois et aux Japonais, il a su tirer de cette veine d'art encore nouvelle, toute une curieuse création, tout un style, qui lui demeurent bien personnels. Un lit, de style chinois-japonais, ouvré en plein bois de palissandre, est véritablement une œuvre hors ligne et comme composition et comme exécution. Nombre d'autres meubles, tels qu'un secrétaire, des tables, des buffets, des armoires, tantôt engravés de fines arabesques, tantôt burgautés, tantôt décorés de délicates sculptures en léger relief ou de bronzes dorés, représentant des chimères ou des dragons, ou encore de panneaux de laque, rehaussés de matières riches ou de métaux précieux, font de l'exposition de M. Viardot quelque chose de tout à fait à part et d'un bien amusant contraste au milieu du déluge de meubles Renaissance qui a tout envahi. Nous savons bien qu'après tout, ce n'est là que de l'invention de seconde main, une appropriation plus ou moins spirituelle d'un style exotique habilement modifié dans le sens de nos besoins, de nos goûts, et non une création véritable; mais qu'importe si cela est charmant ! Et, en présence des efforts, méritoires à tant de titres, de M. Viardot, nous ne sommes point du tout surpris que l'État, l'Union centrale et les jurys de tous les pays, compris le nôtre, aient épuisé, avec cet intelligent ébéniste, toute la série des récompenses et des distinctions dont ils pouvaient disposer.

L'art de forger le fer, de le contourner en gracieuses spirales, de le faire se tordre en capricieuses arabesques et s'épanouir en floraisons robustes et superbes, s'il a parfois chez nous subi quelques éclipses, n'a jamais été du moins complètement délaissé. Cette belle tradition est aujourd'hui plus que jamais vivante. En effet, nous ne

croyons pas qu'en aucun temps l'art du serrurier, ou pour mieux dire du *ferronnier*, ait produit quelque ouvrage qui l'emporte en élégance et en beauté d'exécution sur la rampe que MM. Moreau frères ont forgée pour l'escalier d'honneur du château de Chantilly, et dont ils exposent, au Palais de l'Industrie, deux parties distinctes : le départ, plus un panneau central complet. Les reproductions que nous donnons de ces deux morceaux permettront à nos lecteurs d'apprécier l'élégante robustesse et la riche ordonnance de cette rampe, dont M. Daumet a fourni les dessins. Formé d'une puissante tête de bélier, exécutée en cuivre repoussé et d'un travail aussi large que magistral,

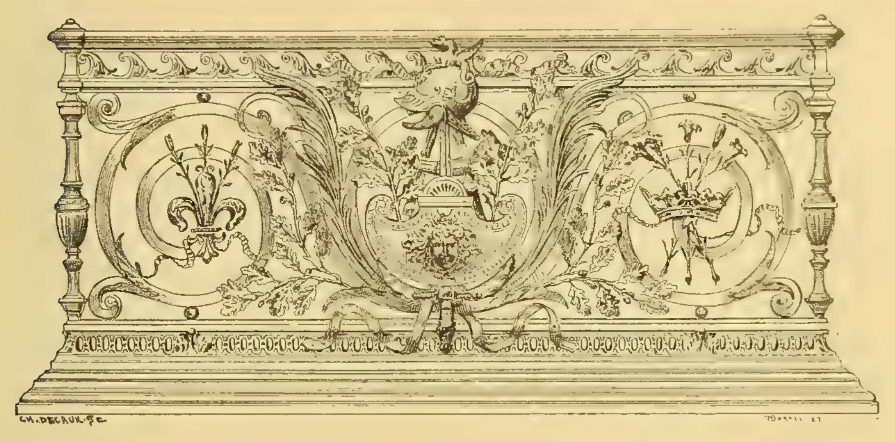


DÉPART DE LA RAMPE DE L'ESCALIER DE CHANTILLY.

(Exécutée par MM. Moreau frères, d'après le dessin de M. Daumet.)

le départ de la rampe semble tout d'abord d'un galbe excessif et un peu lourd, par rapport à la console terminée en feuille d'acanthe qui la supporte. Cet apparent défaut provient simplement de ce que ce morceau n'est pas présenté à l'exposition tel qu'il est en place à Chantilly, où, précédé de plusieurs marches, posé sur une base plus haute et s'enlevant bien dans l'air, son aspect se trouve très heureusement modifié. Quant au motif qui se répète et se développe successivement dans toute la longueur de la rampe, et qu'on peut suivre aisément dans le panneau que nous reproduisons, il est d'un dessin à a fois clair, élégant et hardi. Une volute, en fer forgé et poli, se déroulant de chaque côté d'un trophée central, en cuivre repoussé et ciselé, forme le motif principal. Ce trophée se compose d'un bouclier, de la forme classique affectionnée par l'architecture, orné à son centre d'une tête de Méduse, et surmonté d'un oliphant et d'un casque

héroïque, portant une chimère à son cimier. Des palmes et des branches de chêne encadrent, dans leurs feuillages de fer, ce fier trophée, allusif, sans doute, à la gloire des Condés. Puis, au centre de chacune des volutes qui précèdent et suivent le motif principal, tantôt une fleur de lis héraldique épanouit sa note dorée sur le luisant bleuté du fer, tantôt une couronne de cuivre repoussé et ciselé, outrepassée de trois fleurs de lis, aux tiges flexibles, empruntées celles-ci à a flore naturelle, vient varier le thème décoratif et donner à cette belle création un cachet de grâce et de vie qui contraste d'une façon inattendue, mais saisissante, avec la puissante courbure des volutes.



PANNEAU DE LA RAMPE DE L'ESCALIER DE CHANTILLY.

(Exécutée par MM. Moreau frères, d'après le dessin de M. Daumet.)

Cette œuvre, d'un aspect véritablement grandiose et monumental, et d'une exécution tout à fait remarquable, fait, en somme, le plus grand honneur à l'inspiration très personnelle de M. Daumet, et à l'habileté de ses interprètes qui se montrent d'ailleurs, dans leur spécialité, de véritables artistes. Il est aisé, du reste, de se rendre compte de la souplesse et de la variété du mérite de MM. Moreau frères, en examinant les divers et si délicats spécimens de serrurerie d'art et de ferronnerie qu'ils exposent, en même temps qu'un étonnant modèle de grille d'appui, destinée à la chapelle de Chantilly, mais non exécutée encore. Comme composition et comme main-d'œuvre, cette grille, tout entière en cuivre travaillé dans la masse et ciselé ensuite avec une rare souplesse d'outil, est de la plus merveilleuse réussite. Chantilly comptera, si ce modèle est accepté, un chef-d'œuvre de plus.

Du travail des plus humbles métaux, nous passons, sans transition,

à celui des plus précieux et des plus riches; les uns et les autres ne font-ils pas d'ailleurs, dans le programme de l'Union, partie du même groupe? Deux maisons parisiennes dont le nom est depuis longtemps inscrit au livre d'or de l'orfèvrerie, de la bijouterie et de la joaillerie, représentent seules dignement ces aristocratiques industries à l'exposition de l'Union. En maintes précédentes occasions, la *Gazette* a étudié les charmantes créations de M. Boucheron et les a louées comme elles méritaient de l'être. Cette fois, c'est de M. Fouquet que nous nous occuperons. Sans nous étendre sur son exposition qui renferme tout un monde de délicieux ouvrages de joaillerie et de bijouterie, nous signalerons plus particulièrement un *diadème*, or et brillants, qui est une création de M. Fouquet. Lui-même, en effet, a imaginé les dessins et l'arrangement de cette gracieuse et élégante figure de *femme ailée* qui forme ce diadème, et c'est, paraît-il, une innovation bien hardie et même, s'il en fallait croire les critiques de ses rivaux, quelque chose comme une hérésie dans son art, qu'aurait perpétrée là M. Fouquet en faisant entrer dans la composition de son joyau, comme principal élément décoratif, la figure humaine. Ne voulant pas prendre parti dans ce grave débat, nous nous contenterons de mettre sous les yeux de nos lecteurs la pièce à conviction, c'est-à-dire le dessin même du diadème qu'ils trouveront reproduit en tête de cet article. Ils décideront eux-mêmes si la tentative de M. Fouquet mérite tant que cela le blâme et l'anathème. Quant à nous, nous avouons sans vergogne que son audacieuse entreprise n'a rien qui nous choque et nous déplaise.

Chaque fois que les expositions de l'Union centrale en ont fourni l'occasion, des études spéciales sur la *Céramique*, les *Émaux*, la *Verrerie* et la *Mosaïque*, rédigées par des hommes d'une haute compétence, ont paru dans la *Gazette*. Ne pouvant répéter ici ce qui a été si bien dit précédemment, nous nous bornerons à de brèves remarques sur quelques-uns des trop rares exposants qui se sont présentés au Palais de l'Industrie.

Nous n'avons pas la prétention de révéler aux connaisseurs les belles productions céramiques, porcelaines ou grès, de M. Haviland, l'un de nos fabricants les plus actifs, les plus chercheurs, les plus artistes. Ses grandes pièces de grès émaillé, vases et jardinières, d'un ton harmonieux et sévère, avec figures ou ornements en bas-relief, discrètement rehaussés de quelques touches d'émail et d'or, sont des pièces de premier ordre et, ainsi que l'a fort justement remarqué le rapporteur du jury de l'Union, lors de l'Exposition

de 1884, des productions aussi parfaites comme fabrication qu'intéressantes et nouvelles au point de vue esthétique.

Que pourrions-nous remarquer, qui soit nouveau pour nos lecteurs, dans l'exposition de M. Pull, ce vieil artiste dont la *Gazette* suit et loue depuis si longtemps les travaux de haut goût, et qui fut un des premiers à renouveler l'art de Bernard Palissy, cet *art de terre* d'où il tire toute cette éclosion de *rustiques figulines*, de reptiles, de crustacés, si vivants d'aspect et d'un émail si amusant à l'œil ?

Pendant que notre manufacture nationale de Sèvres reprend, sous l'habile direction de M. Deck, ses recherches de la décoration des porcelaines à fond céladon, ses essais de *flammés*, qui lui ont donné déjà de si précieux et si remarquables résultats, un modeste fabricant, M. Chaplet, expose cette année au palais des Champs-Élysées des pièces de porcelaine flammées, dont la variété de coloration appelle et retient notre examen. Tous les tons de la palette, depuis les gris les plus fins jusqu'aux rouges les plus profonds et les plus éclatants, semblent s'être donné rendez-vous sur ces beaux produits : parfois même, sur une seule et même pièce, on peut noter la gamme complète. Dans le nombre des plus curieuses productions de M. Chaplet, nous citerons, comme tout à fait hors ligne, un vase droit, acheté par M. Haviland, coloré d'un rouge sourd à la base, devenant du plus beau rouge orangé dans le haut, tacheté de sang de bœuf et de veinés gris de l'intensité la plus éclatante. Une bouteille, acquise par l'Union pour ses collections, est également une pièce très remarquable. Sa coloration générale est un beau rouge profond, laissant voir, dans sa profondeur, des veinés noirs très gras ; d'heureux contrastes de bleus clairs se sont produits à la cuisson qui rehaussent singulièrement cette pièce et lui donnent un semblant de coloration voulue du plus piquant effet. On trouverait, dans l'exposition de M. Chaplet, tel petit pot dont la base d'un ton brun uni et le col d'un rouge mat opaque, pourraient hardiment soutenir la comparaison avec les plus beaux *flammés* japonais. Mais, bien qu'il nous serait facile de rencontrer parmi les produits de grand feu de cet intelligent fabricant qui, lui aussi, est un véritable artiste, nombre de pièces remarquables, nous nous bornerons, pour en terminer avec lui, à signaler parmi les grès émaillés, dont M. Chaplet s'est également fait une spécialité, un vase d'une bien étonnante réussite, comme beauté de coloration, étant donnée surtout la nature brune du grès. Sur ce vase, les rouges de fer se marient avec les flammés bleus, produisant une harmonie très vive et qu'il n'est certes pas ordinaire de rencontrer sur des pièces

soumises, comme celle-ci, à des températures de 1,600 degrés. Ce vase a été, nous a-t-on dit, acquis par M. Haviland chez qui M. Chaplet a dirigé la fabrication artistique pendant dix ans.

Dans le voisinage de M. Chaplet, nous rencontrons l'exposition de grès mats et émaillés de M. Delaherche dont les essais, dans cette spécialité de produits, appellent et méritent toute notre attention. M. Delaherche, ancien élève de l'École des Arts décoratifs, est, lui aussi, un artiste en même temps qu'un chercheur ; ce n'est pas un métier qu'il exerce en se vouant à la fabrication des grès : il cède, en réalité, à sa vocation. Lui-même nous a raconté comment elle lui est venue. Natif de Beauvais, M. Delaherche avait remarqué sur les maisons de sa ville natale les carreaux émaillés qui les décorent ainsi que les plats et les statuettes, sortis des mains des anciens potiers de Savignies et qu'on rencontre dans les musées et les collections particulières de la contrée. Frappé de leur rustique beauté, et surpris en même temps que la fabrication de ces grès eût été totatement délaissée, M. Delaherche employa les loisirs que lui faisaient ses vacances à tenter, en se servant des terres employées par les potiers de l'Oise, de faire revivre cette industrie artistique, abandonnée et pour ainsi dire oubliée, perdue.

Ses premiers essais se firent dans les environs de Beauvais; les fours d'une fabrique appelée « l'Italienne » avaient été mis à sa disposition et les premiers grès, exposés à l'Union centrale par M. Delaherche, étaient bien, par la matière et pour la cuisson, identiques aux anciens produits de Beauvais. Ces premiers essais ont duré jusqu'à ce jour et dans la même contrée. Maintenant, devenu acquéreur de l'installation que lui a cédée M. Chaplet, M. Delaherche va reprendre sa fabrication à Vaugirard. Dans les produits qu'il expose, il est aisé de remarquer que M. Delaherche s'attache aux formes simples, décorées d'anses ou de déformations régulières obtenues en enfonçant le pouce dans la terre encore humide; bref, il cherche à laisser visible sur ses pièces le coup de pouce du modeleur, l'empreinte vivante qui lui donne l'accent de la spontanéité. Pour ses vernis, il ne s'en tient pas au sel marin, en usage dans les fabriques de Beauvais ; il cherche et trouve des couvertes plus colorées pouvant produire au grand feu des taches et des coulées d'émail qui soient bien des accidents, mais des accidents voulus et pouvant toujours être reproduits.

Dans cet ordre de recherches, nous notons un plat d'un ton céladon, tout à fait réussi, dont le décor, gravé en creux, représente des épis de blé, avec des fleurs des champs, et qui est peut-être la pièce la plus



GRAND VASE CONIQUE DU TRÉSOR DE HILDESHEIM.

(Fac-similé galvanique par MM. Christofle et Cie.)

intéressante de ce genre de fabrication. L'Union centrale a acquis ce plat ainsi qu'un pichet et un gobelet, curieux spécimens de vernis au sel sur des terres différentes et dont le décor fort simple et primitif, est obtenu d'un tracé au stylet dans la terre humide. En même temps que ces pièces très originales, M. Delaherche expose également un épi de faîtage et des disques ou médaillons qui conviendraient parfaitement à la décoration extérieure des édifices, leur coloration s'harmonisant merveilleusement avec le ton de la pierre et leur solidité comme matière les mettant à l'abri de toute rupture.

A l'occasion de l'exposition de l'Union centrale de 1884, notre collaborateur, M. Gerspach, a publié ici même, sur la mosaïque, un travail très complet et où il rendait aux efforts de M. Guilbert-Martin, un de nos maîtres dans cette industrie qui est un grand art, un juste tribut d'éloges. Indépendamment des ouvrages déjà décrits par M. Gerspach, et sur lesquels nous n'avons pas à revenir, M. Guilbert-Martin expose cette année une mosaïque de marbre d'un très beau caractère et qui reproduit, dans le ton d'une fresque antique, fraîchement mise à découvert, une figure de femme, dont le dessin a été emprunté à un bas-relief provenant des ruines de Métaponte (Torre di Mare). Cette mosaïque, savamment traitée et largement comprise comme coloration, fait le plus grand honneur à l'habileté, à la science et à la sûreté du goût de M. Guilbert-Martin.

Décapitée de ses chefs de file, les Rousseau, les Gallé, qui n'ont pas paru cette année au Palais des Champs-Élysées, l'exposition de la *Verrerie* ne ferait pas grande figure, n'était la présence de M. Brocard, dont les coupes, les plateaux, les bassins de verre, richement décorés, et les belles lampes de mosquée, du plus pur caractère persan, arabe ou mauresque, resplendissent d'émaux de couleur, capricieusement enlevés, tantôt sur des fonds d'or mat, tantôt sur des fonds transparents, couleur de topaze brûlée. Dans son art, qu'il a porté à un haut degré d'élégance, de goût et de richesse, M. Brocard est décidément un maître et il serait superflu d'insister davantage sur l'absolue perfection de ses produits. Son fils, qui est en même temps son élève et son collaborateur, marche déjà sur les traces de son maître. Il expose, sous son nom, quelques vitraux d'appartement, décorés d'arabesques légères en émaux de couleur, parfaitement vitrifiés et translucides, s'enlevant sur des fonds unis d'or mat qui tamisent doucement la lumière.

Ces vitraux offrent cette nouveauté que leurs dessins peuvent être vus, le jour, sur leurs deux faces, et de former, le soir, à la lumière

des lampes, des panneaux décoratifs dont les fonds d'or produisent le plus bel effet.

A présent que nous avons parcouru le *hall* et signalé à nos lecteurs tous ceux des exposants qui, à notre estime, ont fait preuve, dans leur industrie, d'efforts, de goût ou d'invention artistiques, nous jetterons un rapide coup d'œil dans quelques-unes des salles du haut, où l'Union centrale a organisé plusieurs exhibitions intéressantes. La salle 7 a été entièrement consacrée aux reproductions d'objets d'art obtenues par des procédés galvaniques. Quelques musées étrangers, le Kensington, Vienne, Berlin, puis l'Union centrale, la maison Christofle et divers autres industriels, nous montrent ici, à l'envi, tout ce que l'on peut attendre, comme résultats, de ce merveilleux emploi de la galvanoplastie. En somme, et la preuve en existe ici sous nos yeux, tout objet d'art, en métal, quelle qu'en soit d'ailleurs la matière, or, argent, bronze, étain ou fer et quelles qu'en soient la forme, la couleur et la patine, peut être reproduit, dans son apparence, avec la plus scrupuleuse exactitude. Grâce à ce procédé très peu coûteux, rien ne sera plus aisé pour l'Union que de compléter rapidement ses collections dans les séries du métal. Il lui devient possible également de doter, sans grands frais, nos musées de province et nos écoles d'art décoratif, de modèles variés et choisis que, sans cette ingénieuse application d'une découverte déjà ancienne, on n'aurait jamais pu leur procurer. Pour la diffusion de l'enseignement de l'art, cette précieuse invention, dont la maison Christofle nous montre de si parfaits spécimens dans les vitrines où sont exposés ses fac-similés de l'armure de Henri II, et des principales pièces qui composent le Trésor de Hildelsheim et celui de Bernay, est certainement appelée à produire les résultats les plus féconds, et c'est à ce titre que nous en signalons toute la sérieuse importance.

La salle qui forme comme le trait d'union entre le musée proprement dit et les productions modernes, a été spécialement affectée aux arts de l'Extrême-Orient.

Comme déjà, à plusieurs reprises, l'Union centrale des Arts décoratifs avait fait appel à la compétence, à la bonne grâce de M. S. Bing, et aussi aux ressources inépuisables de ses collections, pour remplir une salle consacrée aux manifestations artistiques de l'Extrême-Orient, M. Bing s'est limité, cette fois, à la Chine et au Japon ; mais, profitant des expériences acquises et des travaux récents de la critique, il a tenu, cette fois aussi, à sortir des exhibitions simplement pittoresques de bibelots curieux. La salle, qu'il a ordonnée avec un

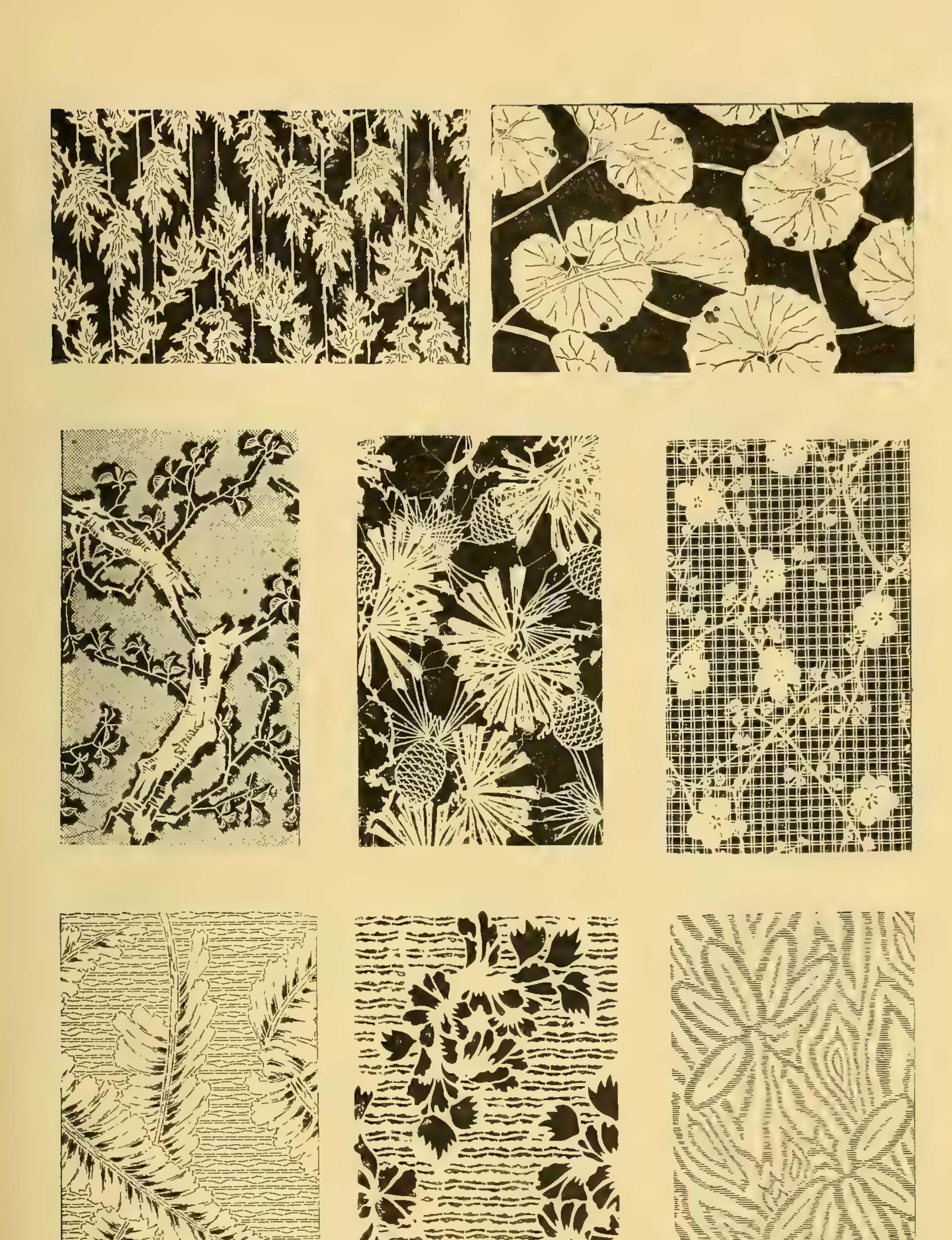
goût sévère et simple, a la prétention, très justifiée, de répondre à son but d'enseignement. Les séries ont été choisies et groupées de façon à mettre en relief certaines lois fondamentales des Arts décoratifs des peuples de l'Extrême-Orient et à rendre tangibles quelques-uns des procédés de leur fabrication. Cette salle répond donc d'une manière fort heureuse au programme qui devrait toujours présider aux expositions de l'Union centrale.

Chacune des vitrines de M. Bing a une portée et une signification qui en rendent l'étude très intéressante. Nos fabricants, spécialement nos céramistes, nos bronziers, nos tisseurs de soie, pourront, s'ils veulent y jeter les yeux, acquérir quelques notions d'ordre général qui appartiennent à l'esthétique de tous les peuples et de tous les pays ; ils y puiseront aussi certaines connaissances d'ordre purement technique, certaines données rationnelles, qui pourront leur être d'un secours journalier.

Une de ces vitrines résume l'histoire de la gravure au Japon et nous fait connaître, au moins par un spécimen typique, ces admirables artistes qui ont travaillé pour l'illustration des livres et dont l'ouvrage de M. Gonse nous a révélé les noms, depuis les modestes et naïfs essais des Torii, au XVIIe siècle, jusqu'aux productions si parfaites et si raffinées de la gravure en couleurs, à la fin du XVIIIe siècle. Une autre nous offre une collection de ces tissus, aux dessins si riches, si imprévus et cependant si harmonieux, qui sont une des gloires de l'industrie japonaise. Celle qui vient après complète celle-ci en nous montrant une série de modèles, ou poncifs, pour les ouvriers tisseurs. Cette série, tout à fait nouvelle et très instructive, fera comprendre, mieux qu'aucune autre peut-être, la fertilité d'invention, la souplesse ingénieuse et originale du génie décoratif des Japonais. Nous reproduisons ici, en les réduisant, un certain nombre de décalques de ces poncifs.

Plus loin, deux vitrines, affectées aux vases de bronze de la Chine et du Japon, ont été composées au point de vue du choix et de la diversité des formes. Ici encore triomphe l'imagination des Orientaux, qui semblent avoir connu et réalisé toutes les combinaisons géométriques applicables à des formes élégantes et pratiques.

Deux vitrines sont consacrées à la porcelaine. Dans la première, le génie céramique de la Chine brille sous ses aspects les plus éclatants et les plus inimitables, avec ses monochromos, ses flambés, ses pièces de couleurs, ses robustes productions aux verts profonds, aux bruns cuivreux, aux gris de céladon, aux bleus turquoise. En



MODÈLES JAPONAIS POUR LA DÉCORATION DES TISSUS.

(D'après les originaux exposés par M. S. Bing.)

face, le Japon lutte par l'élégance des formes et des décors, avec les émaux chatoyants d'Imari et les blancs de Shirato. C'est encore au Japon qu'appartiennent les deux vitrines de poteries : d'un côté, une série de bols, pour la cérémonie du thé, avec la variété si subtile de leurs galbes et les raffinements de leur décor; de l'autre, les charmantes créations des ateliers de Kioto, de Koutani, de Satzouma, d'Owari, de Bizen, de Haghi, de Sôma, de Takatori. Il y a, dans ces délicieuses poteries du Japon, des recherches de procédés, des combinaisons d'émaux, de couvertes et de pâtes, des audaces de coloris dont l'étude serait d'une rare utilité pour nos fabricants, dont l'invention est parfois si pauvre.

Avant de prendre congé de nos lecteurs, nous désirons leur signaler encore une innovation que nous estimons des plus heureuses et que l'Union centrale a déjà réalisée en grande partie. Nous voulons parler de la reproduction, au moyen de moulages, de la structure intérieure complète et très fidèle, puisqu'elle est prise et copiée sur nature, de quelque pièce, chambre, salon ou boudoir, appartenant à une époque et à un style déterminés. Tel est le charmant boudoir du XVIII[e] siècle, de forme elliptique, que l'Union a fait mouler intégralement sur celui qui existe au château de Rambouillet. A propos de ce boudoir, on nous conte qu'un architecte aurait eu la malencontreuse idée d'en faire récemment badigeonner en ton de bois de chêne les délicates et merveilleuses boiseries. Un autre petit salon, dans le style du XVII[e] siècle, et provenant de l'hôtel Colbert-Villarceaux, dit encore hôtel d'Ormesson, a également été reconstitué, mais cette fois en utilisant les boiseries mêmes de l'hôtel aujourd'hui démoli. Persévérant dans cette voie, qui mérite tous nos encouragements, l'Union nous montrera bientôt — nous assure-t-on — quelque belle chambre, dans le style du XVI[e] siècle, décorée, parée, meublée, rétablie enfin dans tous ses détails intimes avec la plus scrupuleuse exactitude. Ce sera là encore pour nos industries d'art un enseignement aussi largement suggestif qu'ingénieusement présenté.

PAUL LEFORT.

LES

TOMBEAUX DES PAPES EN FRANCE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



E mausolée de Jean XXII ne fit pas seulement loi pour les monuments similaires du Comtat, il semble également avoir servi de type pour ceux du nord de la France. Parmi ceux qui offrent le plus d'analogies avec lui, je citerai le tombeau de Charles comte d'Etampes (mort en 1336), aux Cordeliers de Paris[2], et celui de Charles VII[3].

Jusque vers le premier quart du XIXe siècle on pouvait voir à Rome une effigie authentique de Jean XXII. La mosaïque de la façade de Saint-Paul-hors-les-murs, restaurée ou refaite par ses soins, le représentait, de dimensions fort réduites, agenouillé à côté de saint Jean-Baptiste. Mais cette mosaïque a péri en 1823, lors du mémorable incendie, et il ne reste aujourd'hui que des reproductions essentiellement sommaires ou inexactes du portrait du pape[4].

Peu d'années avant sa mort, Jean XXII avait éprouvé une des joies les plus vives; célébré un des plus éclatants triomphes qu'un souverain pontife pût rêver : il avait reçu la soumission de son rival Pierre de Corbière, sacré pape sous le nom de Nicolas V.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période. t. XXXVI, p. 275.
2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, t. IX, p. 49.
3. Lenoir, *Musée des monuments français*, t. III, p. 8, pl. XCX.
4. Copie en couleur dans le recueil de Ciacconio, à la Bibliothèque du Vatican, n° 5407, fol. 118. Fac-similé de cette copie dans le recueil de la bibliothèque Ambrosienne de Milan, n° 224 inf. C. 2, fol. 21. Dessin à la Bibliothèque Barberini. Gravure chez Nicolai, pl. VI.

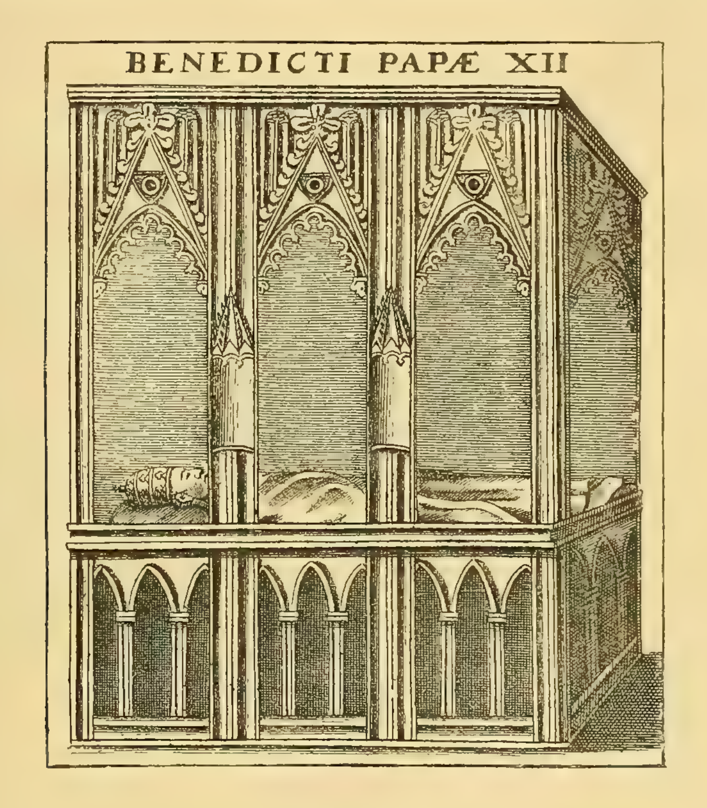
Pierre Rainallucio, né à Corbière, dans les Abruzzes, ne fut, il est vrai, qu'un semblant d'antipape : il devait son élévation, non au vote d'une minorité des membres du sacré Collège, mais uniquement au choix qu'avait fait de lui Louis le Bavarois. C'était, dit l'historien de Jean XXII[1], un homme faible de caractère, d'une intelligence commune ; ancien frère mineur, il avait quitté son ordre pour se joindre aux Fraticelles. Pour s'entourer de quelque apparence d'autorité il créa, le lendemain de son intronisation, un certain nombre de cardinaux, dont la plupart appartenaient comme lui à la secte des Fraticelles. N'importe ! dans l'état de trouble où se trouvaient Rome et l'Italie entière, une telle usurpation créait les plus sérieuses difficultés au pape légitime. Nommé le 12 mai 1328, couronné à Saint-Pierre le 22 mai suivant, Nicolas V couronna à son tour empereur Louis de Bavière. Mais leur triomphe à tous deux fut de courte durée. L'apparition du roi Robert de Naples, qui se préparait, à la tête d'une puissante armée, à investir la Ville éternelle, les obligea de prendre la fuite. Abandonné par l'empereur, qui retourna en Allemagne, Pierre Rainallucio erra tristement de ville en ville ; enfin, de guerre lasse, il résolut de faire sa soumission et écrivit à Jean XXII la lettre la plus humble. Celui-ci, qui sentait combien il importait d'étouffer le schisme dans son germe, fit l'accueil le plus favorable à sa requête ; le 4 août 1430, Pierre quitta sa retraite, le 24 août suivant il arrivait à Avignon où, dès le lendemain, il fit amende honorable devant le consistoire. A peine entré, dit M. l'abbé Verlaque, il se précipita aux genoux du pape, fondant en larmes, suffoqué par les sanglots. Jean le releva avec bonté, et ayant détaché lui-même la corde que l'antipape portait au cou, il l'admit au baiser des pieds et l'embrassa. Après lui avoir donné l'absolution définitive, il lui assigna pour logement ou plutôt pour prison une partie du palais. Il y fut traité en ami, mais gardé en ennemi : « tractatus ut familiaris, sed custoditus ut hostis. » Pierre eut le loisir d'y réfléchir sur la vanité des grandeurs humaines. Après trois années de retraite, il mourut en 1333, une année avant Jean XXII ; il fut enterré aux Cordeliers, revêtu de leur habit et placé dans la sépulture des Frères. Les Bollandistes ont fait, en 1685, de vaines recherches pour retrouver quelque trace de sa sépulture[2] ; Jean XXII et ses successeurs avaient eu trop d'intérêt à effacer jusqu'au souvenir de l'usurpateur.

1. Verlaque, *Jean XXII, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1883.

2. *Propylæum*, t. II, p. 82. Voy. aussi le recueil de Deveras, ms B., p. 146.

Benoît XII (Jacques de Nouveau, surnommé Fournier) était fils d'un simple meunier ou boulanger de Saverdun, dans le comté de Foix, et cette humble origine a donné lieu à une anecdote des plus touchantes, qui ne sera pas déplacée ici :

Son père, ayant appris l'élévation de son fils au suprême Pontificat, s'achemina vers Avignon, accompagné de plusieurs gentils-



LE TOMBEAU DE BENOIT XII.

(Fac-similé de la gravure publiée par les Bollandistes.)

hommes de son pays. Arrivé à Avignon, il s'en fut pour embrasser son fils, mais auparavant il avait eu soin de s'habiller magnifiquement avec des vêtements en velours et en soie. Les gentilshommes lui faisaient un superbe cortège. Le pape voyant son père ainsi vêtu ne fit absolument pas attention à lui, se détourna et se mit à parler amicalement à ceux qui l'avaient escorté. Le père s'en fut honteux, et reprenant son bonnet blanc et ses habits blancs de meunier s'en retourna seul au palais. En ce moment-là, le pape tenait un consistoire avec les cardinaux ; descendant aussitôt de son trône, il fut

au-devant de son père et l'embrassa, disant : « Voici mon père, cette fois, celui à qui j'ai de si grandes obligations. » Quand son père repartit, Benoît XII lui donna deux cents florins pour acheter un moulin et trois cents florins pour marier sa sœur. Et comme quelques cardinaux s'étonnaient qu'il fît à sa famille de si minces cadeaux, Benoît leur répondit que les biens de l'Église n'étaient pas faits pour enrichir les parents du pape Benoît XII et que celui-ci ne devait avoir aucun parent [1]. — *Se non é vero...*

Benoît XII, que l'Église a rangé au nombre des bienheureux, était une nature essentiellement complexe, avec un fonds de simplicité et des élans d'orgueil, des habitudes de parcimonie et le culte de la magnificence, un mélange d'humilité et de foi dans la grandeur de sa mission, dur pour les autres et pour lui-même. Le même pape qui retenait pour son usage personnel jusqu'à trois cent trente bénéfices mitrés, dépensait aussi des sommes énormes pour créer sur l'âpre rocher de Notre-Dame des Doms le palais le plus grandiose. Aux accusations de Pétrarque, qui lui reprochait son manque de culture, son ignorance, il pouvait opposer les splendides services rendus à la cause de l'art, l'appel adressé aux plus grands peintres de l'Italie ; de même, la sainteté de ses mœurs formait un éloquent contraste avec cet amour des plaisirs de la table dont on lui a fait un crime. Un de ses biographes est allé jusqu'à soutenir que l'Italie inventa pour lui le proverbe « bibere papaliter [2] ». C'est, somme toute, parmi les papes d'Avignon, la figure, sinon la plus distinguée, du moins la plus sympathique, précisément en raison de ce qu'elle a de sincère, d'ingénu et de primesautier.

Si le mausolée de Jean XXII subsiste, du moins dans ses lignes générales, de celui de Benoît XII il ne reste qu'un souvenir, et encore un souvenir singulièrement altéré. Ce monument a traversé les plus cruelles épreuves ; on lira ci-dessous sa lamentable odyssée. Il était primitivement, nous raconte le chanoine Deveras, de la même hauteur et à peu près du même goût, chargé de pyramides, que celui de Jean XXII (d'après les Bollandistes il mesurait 18 palmes de haut, 11 de long, 5 1/2 de large). L'on craignit en 1689 qu'il ne tombât ; c'est pourquoi on l'abattit, et on ne laissa que le seul mausolée d'environ 5 à 6 pans de hauteur, tel qu'il est à présent, sur lequel on voit

1. De Laincel, *Avignon, le Comtat et la principauté d'Orange*, p. 409.

2. Leclerc et Renan, *Histoire littéraire de la France au* XIVe *siècle*, éd. Michel Lévy, t. I, p. 20. Le récit du biographe a été reproduit par Baluze, *Vitæ paparum avenionensium*, t. I, p. 241.

la figure du pape de marbre blanc, de hauteur humaine, revêtu de ses ornements pontificaux, du pallium et de la tiare, étendu sur ce tombeau bien conservé. »

En 1732, d'après une communication faite par Mgr de la Baume, évêque d'Halicarnasse, au savant florentin Vettori, le mausolée était « affato rovinato » ; il n'en restait que la grande statue en marbre du pape, posée sur un socle (una mole), que le chapitre venait de faire élever à cette intention (fabbricata nuovamente dal capitolo per conservare detta statua); cette statue montrait le pape vêtu pontificalement et portant une tiare à trois couronnes, semblable à celle des papes modernes, c'est-à-dire ronde aussi bien au sommet qu'à la base [1].

Les Vandales du XVIIIe siècle ne respectèrent pas plus le mausolée de Benoît XII que celui de Jean XXII. « En 1765, le 21 octobre, on transféra ce monument, qui était au milieu de la chapelle des Tailleurs, à Notre-Dame des Doms [2], avec la permission de Mgr Manzi notre archevêque, du consentement de messieurs du chapitre, et à la réquisition de messieurs les tailleurs, qui ont leur confrérie établie dans cette chapelle, qui est joignant le cloître à droite du grand autel. » L'ouverture du sépulcre — d'après le récit de Deveras — se fit en présence de M. Molière, chanoine, vice-général et official de Mgr l'archevêque, pour lors en visite pastorale, et de plusieurs... (en blanc) et autres avec toute la décence possible et les formalités requises.

« On trouva le corps du pape presque tout réduit en cendres; ses vêtements pontificaux et la caisse où il reposait étoient tous pourris, il étoit enseveli à 4 pans de profondeur dans la terre. Comme il avoit plu anciennement dans cette chapelle, l'eau qui y avoit croupi et pénétré dans le sépulcre en occasionna la pourriture.

« Le corps paraissoit fort grand. On trouva son anneau qui étoit d'or contenant une belle agate sur lequel étoient gravées les têtes de N.-S. J.-C. et de la très sainte Vierge, l'une sur l'autre, et toute entourée de petits rubis.

« On découvrit aussi deux plaques d'argent de la grandeur d'un écu de 60 sols qui avoient été placées au milieu des gands (*sic*) du pape, l'une représentoit la sainte Vierge avec ces paroles *Ecce ancilla dñi* et

1. Vettori, *Il Fiorino d'oro antico illustrato*. Florence, 1738, p. 35-36.

2. Un plan de l'église métropolitaine (1688), conservé dans le fonds Massilian, nº XIV, fol. 226, indique, comme se trouvant à gauche de l'église, la chapelle des Tailleurs de pierre.

l'autre l'ange Gabriel avec celles-ci : *Missus est angelus,* en caractères gothiques. J'eus la satisfaction de voir ces trois pièces. »

« Cette chapelle, ajoute Deveras, est à présent fort propre (!!!), grande, bien éclairée, la voûte fort rehaussée et le tableau représente la Purification de la très sainte Vierge. L'an 1780 et le 14 décembre ledit caveau fut ouvert pour servir de sépulture à M. Géminien Bonnicci, natif de Modène en Italie, tailleur de cette ville, aussi vertueux qu'habile dans sa profession. Ce fut le premier qui y fut enseveli [1]. »

On voit que le vandalisme ne date pas de la Révolution; il a malheureusement été de tous les temps. Mais que dire de l'outrecuidance de ces tailleurs d'Avignon qui font déplacer le tombeau d'un pape, placé par l'Église au nombre des bienheureux, pour se faire enterrer à sa place!

Un autre témoin oculaire nous fournit quelques détails qu'il ne sera pas sans intérêt de rapporter ici :

« 1765. On a trouvé dans le fond du tombeau une caisse en sapin toute pourrie et le corps du pape tout consumé, même les os, à la réserve d'une petite partie du crâne et de la mâchoire. Il y avoit beaucoup de morceaux de cuir. Les pantoufles étoient de liège et avoient conservé leur forme. Mais elles se sont réduites en poudre en les touchant. On y a trouvé une bague fort grande qui paraissoit n'être pas d'or. Il y avoit dessus deux têtes gravées l'une sur l'autre, sur une pierre d'agate bien conservée. La bague étoit entourée de dix-neuf rubis, mais il y en avoit eu vingt-un, y ayant la place de deux autres.

« On a aussi trouvé deux plaques qui paraissent être d'argent, avec la figure de la sainte Vierge sur une, et sur l'autre celle de l'archange saint Gabriel. On a mis dans une caisse neuve le tout, et on l'a déposée dans le trésor [2]. »

On oublie vite pendant des orages tels que ceux de la Révolution. Jusqu'à ces dernières années, l'informe monument conservé à Notre-Dame des Doms, passait pour le mausolée de Benoît XII [3]; j'ai moi-même un instant partagé cette erreur, qu'autorisaient l'inscription

1. Deveras, B, p. 469-472.

2. Bibliothèque d'Avignon; fonds Massilian, nº XVII, fol. 167.

3. « Parmi les monuments qui lui restent, nous citerons le mausolée... de Benoît XII, moins chargé d'ornements que celui de son prédécesseur; l'artiste a voulu sans doute le mettre en harmonie avec le caractère sombre et morose de ce pape!) » (Joudou, *Essai sur l'Histoire de la ville d'Avignon,* Avignon, 1853, p. 389.)

Hic jacet Benedictus papa XII... et une certaine analogie du soubassement avec la gravure publiée par les Bollandistes.

Nous savons aujourd'hui que le mausolée de la cathédrale avignonaise est celui du cardinal Jean de Cros et que la statue placée sur ce mausolée a été exécutée par un sculpteur du XIXe siècle, nommé Cournot [1].

Pour trouver une effigie authentique du bâtisseur du Palais des



LA STATUE TOMBALE DE CLÉMENT VI (FRAGMENT).

(D'après une photographie de M. de Laurière.)

Papes, il nous faut aller jusqu'à Rome : nous l'y voyons représenté par une statue à mi-corps, en marbre, dans les cryptes du Vatican [2].

Dans la même chapelle que Benoît XII furent enterrés les cardinaux Elias de Sancto Heredio (armoiries : deux lions), Faydit d'Aigrefeuille (+ le 2 octobre 1391), et Bertrand évêque de Rhodes (+ 1344) [3].

Les Archives du Vatican nous ont conservé le nom du sculpteur

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1884, p. 175.

2. Cette statue a été gravée, sans grand caractère malheureusement, dans le *Sacrarum Vaticanæ Basilicæ cryptarum Monumenta*, de Diosinio; Rome, 1773, pl. VII. — Voy. aussi Barbier de Montault, *Les Souterrains et le Trésor de Saint-Pierre à Rome*, p. 18, n° 14.

3. Deveras, fol. 11.

auquel était dû le mausolée de Benoît XII : « Eadem die », lit-on sous la date du 11 janvier 1342, « traditi sunt et mutuati mag^ro^ Johanni Lavenier alias dicto de Paris pro sepulcro felicis recordationis dñi Benedicti pape XII faciendo XL flor. auri. » Le 21 mars suivant Jean Lavenier reçoit quarante autres florins pour le même travail. Dans un paiement du 31 mai de la même année, Johannes de Paris est qualifié d'« ymaginator », imaigier. Le prix fixé pour l'ouvrage était de 650 florins de la chambre, ainsi que nous l'apprend un document du 10 octobre 1345, époque à laquelle maître Jean reçut le solde de ses honoraires [1].

M. Faucon est disposé à identifier Jean de Paris, dont il ignore le nom de famille, à Jean de Paris « fusterius », qui livra en 1332 à Jean XXII un socle en bois destiné à soutenir une grande croix d'argent donnée à Notre-Dame des Chartreux de Cahors.

Aujourd'hui, trois fragments d'arcades, conservés au Musée Calvet (n° 226), sont tout ce qui reste du tombeau de Benoît XII. Ces arcades, aux niches peu profondes et nullement susceptibles de recevoir des statues bien fouillées ou bien mouvementées, nous permettent du moins de certifier l'exactitude relative de la gravure publiée par les Bollandistes.

Clément VI (Pierre Rogier de Beaufort, né au château de Maumont, dans le Limousin) fut le plus magnifique des papes d'Avignon; un véritable précurseur de Léon X. Quoiqu'entré de bonne heure dans les ordres — il appartint d'abord aux Bénédictins de la Chaise-Dieu — il tenait plus du chevalier que du moine, du prince temporel que du souverain ecclésiastique; son règne ne fut qu'une succession de fêtes, et son nom est le premier qu'évoque aujourd'hui encore le touriste en visitant, au Palais des Papes, la galerie du Conclave, la salle du Consistoire, la tour Saint-Jean avec ses riches fresques à

1. 1345. 10 octobre. « Cum tempore felicis recordationis dñi Benedicti pape XII inter dñum Johannem episcopum Avinion. tunc thesaurarium suum et mag̃rum Johannem de Paris, conventum fuisset sub certis modis, formis et condicionibus de faciendo sepulcrum ipsius dñi Benedicti pro precio VI^c^ flor. cam. prout in instrumento publico inde retento per magistrum Fulcraminum... (   ) Nemausens. diocesis, publicum apostolica auctoritate notarium plenius continetur, idemque magister Johannes propterea recepisset a dño Jacobo de Broa, tunc thesaurario dicti dñi Benedicti pape III^c^ flor. auri, nos pro complemento precio dicti sepulcri solvimus dicto mag̃ro Johanni III^c^LI flor. Item solvimus eidem pro cambio LXX flor... qui furent in Pedimont. IV flor. VI s. III d. » — Vol. 237, fol. 138. Voy. aussi vol. 193, fol. 33; vol. 195, fol. 61; vol. 159, dernier fol.

fond d'outremer exécutées par les disciples de Simone Martini. Aussi Matteo Villani le qualifie-t-il de « poco religioso », tandis que Froissart le félicite de la protection accordée aux « povres juifs, ars et escacés par tout le monde, excepté en la terre d'Église, dessous les clefs des Papes ». M. Renan nous le montre trônant sur le faîte du palais, au milieu de terrasses spacieuses, chargées d'arbres rares[1]. « C'est là, ajoute-t-il, que Clément VI tenait cette cour brillante d'où



LA STATUE TOMBALE D'INNOCENT VI (FRAGMENT).

(D'après une photographie de M. Michel.)

les femmes n'étaient point exclues. On a trop dit, peut-être, que c'était là un fait auparavant sans exemple : il est impossible que le tableau des cours polies que nous offrent les romans français de la Table ronde soit une pure fiction ; mais ce qui caractérisa sans doute la cour de Clément VI, comme la plupart des cours italiennes de l'époque de la Renaissance, ce fut la position en quelque sorte officielle qu'y prirent ces femmes, tantôt distinguées par un esprit cultivé, tantôt renommées pour leurs mœurs trop faciles, auxquelles l'Italie donnait le nom de *cortegiane*. Cette nuance fut peu comprise

1. *Histoire littéraire de la France au* XIVe *siècle*, éd. Michel Lévy, t. II, p. 150.

en France. Les courtisanes de Clément VI furent appelées « folles femmes » et confondues avec les ribaudes qui suivaient la cour. »

Je ne m'étendrai pas sur l'histoire ou la description du tombeau de Clément VI, à la Chaise-Dieu : il me suffira de renvoyer le lecteur au travail que lui a consacré M. Faucon[1]. Il en résulte que le mausolée, aujourd'hui réduit à une statue étendue sur un simple sarcophage, comprenait à l'origine quarante-quatre statuettes de personnages rangés comme une garde d'honneur autour du défunt, à savoir le prêtre portant l'eau bénite, le diacre portant le livre des Evangiles, et le servant, quatre cardinaux, cinq archevêques, neuf évêques, le comte de Beaufort avec ses deux épouses, le vicomte de Turenne, et une infinité d'autres parents du pape.

Nous avons là comme l'idée première de ces représentations de *plourants*, dont M. Courajod a écrit ici-même l'histoire[2], et qui, après nous avoir valu les admirables statuettes du mausolée de Philippe-le-Hardi, à Dijon, ont abouti aux grandioses et monumentales effigies en bronze rangées à Inspruck autour du tombeau de l'empereur Maximilien.

Les auteurs du mausolée de Clément VI étaient, d'après M. Faucon, au nombre de trois : Pierre Roye et ses deux aides, Jean de Sanholis[3] et Jean David ; ils reçurent la somme énorme de 3,500 florins d'or. Ce mausolée, commencé du vivant du pape, était achevé dès 1351. Un des biographes cités par Baluze affirme formellement que le monument fut exécuté à Villeneuve[4].

La statue de Clément VI a été cruellement mutilée en 1562, pendant les guerres de religion. — Ciacconio dit qu'elle fut mise en morceaux, « comminuta », mais, à ce qu'il semble, fort habilement restaurée quelque temps après, peut-être d'après un moulage. On pourra en juger par la gravure ci-contre, qui a été exécutée d'après une photographie jusqu'ici inédite, mise à ma disposition par M. de Laurière.

Innocent VI (Etienne Aubert ou d'Albert) était né à Beissac, dans le Limousin. Ses connaissances juridiques le rendirent promptement

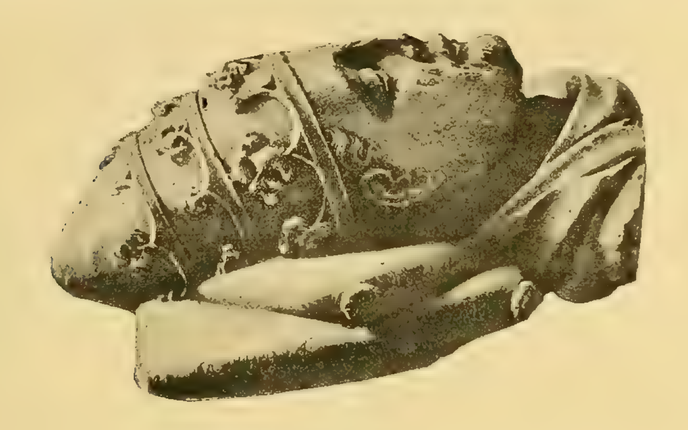
1. *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, 1884. Une restauration de la Chaise-Dieu, par B. Bruyerre, fait partie de l'inappréciable collection des Monuments historiques, si obligeamment mise à la disposition des travailleurs par MM. Viollet le Duc fils et Marcou.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1885 et *Gaz. archéologique*, 1885, p. 238.

3. En 1350, « Johannes de Sanholis, peyrrerius », c'est-à-dire tailleur de pierres, travaille aux « ambulatoria » du nouveau palais d'Avignon (Reg. 293, fol. 136).

4. *Vitæ Paparum avenionensium*, t. I, p. 280, 300.

célèbre et lui valurent une chaire à l'université de Toulouse; plus tard il fut élevé au siège de Noyon, puis à celui de Clermont, enfin nommé cardinal du titre d'Ostie. Le 18 décembre 1352, après une vacance de onze jours seulement, le conclave l'élut à la place de Clément VI. Il commença par réformer les abus qui s'étaient multipliés sous le règne de son fastueux prédécesseur : ordre donné aux évêques de regagner leur diocèse et d'y résider réellement, restriction des dépenses de la cour pontificale, etc. Il n'était d'ailleurs pas exempt de préjugés, comme le prouve le soupçon de sorcellerie formulé contre Pétrarque, qu'il tenta ensuite de dédommager en lui



BUSTE D'URBAIN V (FRAGMENT).

(D'après une photographie de M. Michel.)

offrant la place de secrétaire apostolique (singulière mission pour le prince des humanistes que de rédiger des brefs écrits dans un latin barbare!) La mise en liberté de Rienzi, son retour triomphal à Rome, sa fin lamentable, les exploits du cardinal-soldat Albornos, le pacificateur de l'Italie, les luttes avec les seigneurs voisins, le siège d'Avignon, par Armand surnommé l'Archiprêtre, la peste de 1360, qui enleva 17,000 personnes dans la seule ville d'Avignon, tels sont les événements marquants de ce pontificat.

Malgré la simplicité des goûts d'Innocent VI (en 1358 on le voit vendre pour 25,000 florins et au poids du métal les pièces les plus riches du Trésor apostolique pour faire face aux exigences de la guerre contre les Grandes-Bandes), la force même des choses fit de sa cour un centre de luxe, de fêtes, d'entreprises d'art de toute sorte. La visite de l'empereur Charles IV, en 1354, celle du roi Jean, en 1355, l'investiture de la Sardaigne donnée à Pierre d'Aragon, l'entrée

triomphale d'Albornos, mirent en mouvement tout ce que le Comtat comptait d'habiles décorateurs, depuis les costumiers jusqu'aux orfèvres, peintres, architectes. Si, au Palais des papes, le souvenir d'Innocent VI n'est perpétué que par la tour Saint-Laurent et par la chapelle haute élevée au-dessus de la salle du Consistoire, en revanche, à Villeneuve tout proclame sa libéralité : la Chartreuse, l'admirable Chartreuse, aujourd'hui morcelée en une infinité de taudis, voire d'étables à porcs, lui doit son existence, sa richesse, ses œuvres d'art; la chapelle de la Trinité, avec ses fresques du XIVe siècle, mi-italiennes, mi-françaises, rend le témoignage le plus honorable de son goût.

Le corps d'Innocent VI fut d'abord déposé à Notre-Dame-des-Doms (1362). La translation de ses restes à la Chartreuse n'eut lieu qu'au mois de septembre de la même année, d'après certains auteurs; au mois de novembre, d'après d'autres; au mois de mars de l'année suivante, d'après un troisième groupe [1]. Le mausolée prit place dans la chapelle de la Sainte Trinité que le pape avait fait construire de son vivant [2]. A l'époque des guerres de religion, le corps fut caché dans l'épaisseur d'un mur; il resta dans cette cachette sur laquelle on plaça une plaque avec un bas-relief représentant le défunt (gravure chez les Bollandistes).

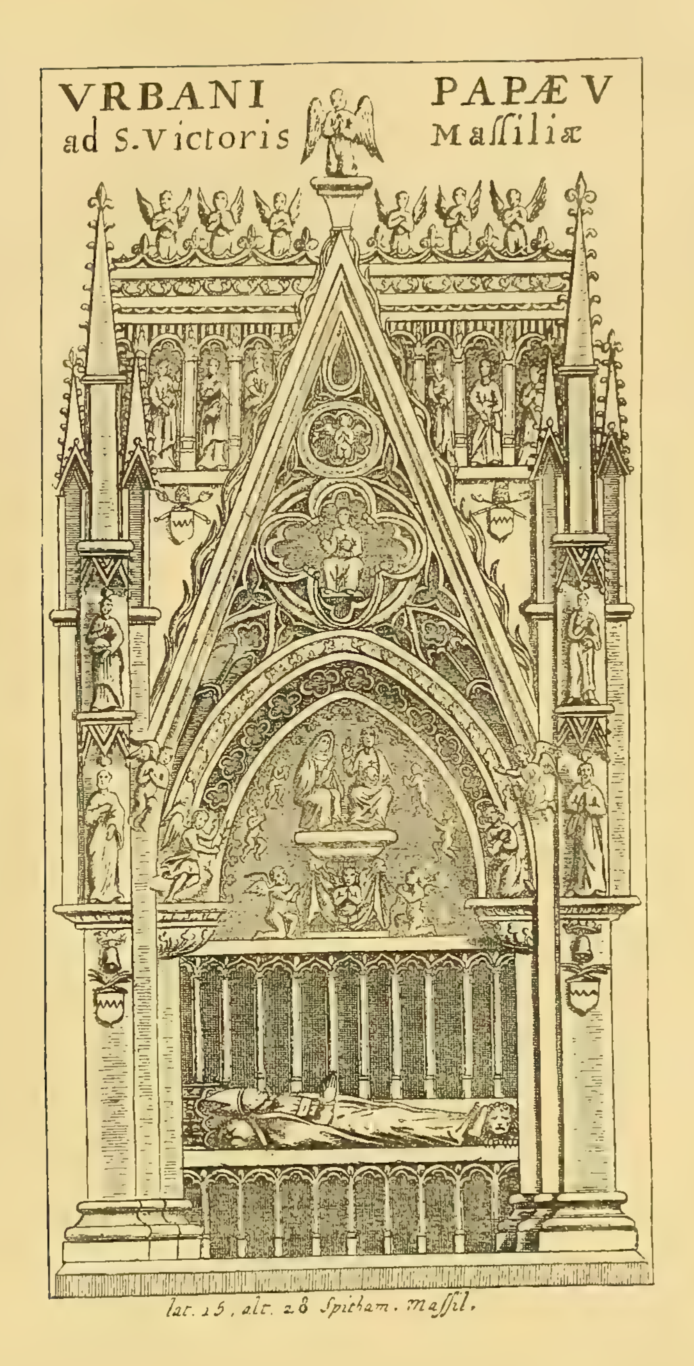
Aux pieds du pape est couché un lion, dont la tête, ce semble, est en plâtre. La statue papale n'offre d'ailleurs pas une valeur d'art bien considérable : elle ne saurait en aucune façon se mesurer avec les admirables statues funéraires contemporaines exécutées dans le

1. *Origine et esquisse topographique de la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon.* Avignon, 1868, p. 59.

2. 1360. 5 décembre. — Die V mensis Decembris, de mandato domini nostri pape fuerunt traditi et soluti fratri Petro de Porta, magistro ordinis et domus Cartusiensis Villenove, pro faciendo construi et edificari in dicto loco unam Capellam pro sepultura domini nostri pape, domino fratre Johanne Raymundini recipiente nomine dicti Prioris IIIIc flor. — Reg. 293, fol. 134 v°.

1361. 17 décembre. — Die XVII dicti mensis soluti fuerunt Bertrando Nogayroli, directori operum domini nostri pape, pro certis operibus per ipsum factis et faciendis fieri isto mense in palacio Avinion [ensi] et in monumento quod edificatur in domo Cartusiensis palacii Villenove pro sepultura domini nostri pape, de quibus idem dominus Bertrandus debet reddere racionem, ipso manualiter recipiente IIc L. flor. for. — Reg. 297, fol. 42 v°.

Ainsi se trouve démenti le récit des auteurs du *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins* (t. I, p. 282), d'après lesquels Innocent VI aurait demandé à être enterré sous la piscine.



LE TOMBEAU D'URBAIN A MARSEILLE.

(Fac-similé de la gravure publiée par les Bollandistes.)

nord de la France, dont M. Courajod a tenté avec tant de succès la réhabilitation. J'en dirai autant du mausolée même : ces sculpteurs d'Avignon manquaient décidément de verve. Tout ce que l'on est en droit de leur demander, c'est le fini de l'exécution. A cet égard, comme aussi sous le rapport de la beauté de la matière première — (c'est une sorte de pierre blanche, au grain très fin, de la pierre de Pernes, non sans analogies avec le marbre) — le mausolée d'Innocent VI laisse derrière lui son modèle, le tombeau de Jean XXII.

La chapelle renfermait en outre un tableau attribué au roi René et représentant la *Trinité* ou plus exactement le *Jugement dernier* [1]. Ce tableau se trouvait à la même place en 1791 encore, comme en fait foi le procès-verbal des commissaires du département [2]. Il orne aujourd'hui le musée de Villeneuve. On en trouvera une gravure dans l'ouvrage de M. de Quatrebarbe [3] et une photographie chez M. Giraudon, 17, rue Bonaparte.

En 1834, le tombeau d'Innocent VI se trouvait dans une masure appartenant à un pauvre vigneron. « Des tonneaux, des troncs d'olivier, des échelles énormes, raconte Mérimée [4] sont entassés dans le petit réduit où se trouve le mausolée. Je ne comprends pas, ajoute l'érudit et spirituel inspecteur des monuments historiques, comment, en déplaçant toutes ces choses, on n'a pas déjà mis en pièces ces clochetons si fragiles, ces colonnettes et ces feuillages si légers et si élégants. Rien de plus svelte, de plus gracieux, de plus riche que ce dais de pierre. Autrefois un grand nombre de statues d'albâtre ornaient le soubassement : elles ont été vendues une à une ; de plus, le propriétaire de la masure a défoncé ce soubassement pour s'en faire une armoire. La statue du pape, en marbre, a été fort mutilée ; enfin, il n'est sorte d'outrages qu'on n'ait fait subir à ce magnifique monument. Dégradé comme il est, il offre encore un des plus beaux exemples de l'ornementation gothique au XIVe siècle. »

La protestation de Mérimée trouva un écho. L'année même où parurent ses *Notes*, la municipalité de Villeneuve fit installer le monument du pape, auquel la cité devait ses plus beaux monuments, dans la chapelle de l'hospice : « Ce mausolée renfermant la dépouille mortelle du S. P. Innocent VI (ce sont les termes de l'inscription), a été

1. Coulondres, la *Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon*. Alais, 1877, p. 38.

2. Bibliothèque d'Avignon ; Manuscrits, Fonds Chambaud, n° XVII, fol. 94.

3. *Œuvres complètes du roi René*, t, I. p. CXLIX-CL. Voyez aussi l'*Art flamand dans l'est et le midi de la France* de M. Alfred Michiels.

4. *Notes d'un voyage dans le midi de la France*, p. 161.

transféré de l'église des Chartreux en celle de l'hospice pour le soustraire à sa ruine totale. Il a été conservé à la ville par les soins de M. Guiraud, maire, qui en obtint la cession du gouvernement par décision ministérielle du 24 février 1835. La translation et restauration ont été terminées le 14 juin suivant sous la surveillance de la commission administrative du Musée. »

Le mausolée est installé dans une chapelle toute modernisée, qui n'a pas été faite pour lui et dont il a fallu démolir la toiture pour la surmonter d'une coupole en miniature destinée à abriter les trois flèches du gigantesque monument (il avait, de la base au sommet, environ 27 pieds de haut). C'est dire que l'effet en est singulièrement amoindri. Le recul surtout fait défaut, et il n'a pas été possible jusqu'ici d'en prendre une photographie satisfaisante [1]. Néanmoins, on est heureux de le voir préservé des intempéries et exposé dans le voisinage des intéressantes œuvres d'art recueillies à l'hospice de Villeneuve, qui contient en même temps, comme on sait, le petit musée de cette ville jadis si florissante, aujourd'hui si misérable, mais toujours attachante, pittoresque entre toutes.

Le tombeau d'Innocent VI est évidemment inspiré de celui de Jean XXII : comme ce dernier, c'est un enchevêtrement de dais et de clochetons, mais avec plus de netteté et d'élégance. Huit contreforts, supportant un nombre égal de clochetons avec des niches et des tabernacles, forment comme l'ossature du mausolée : ils sont séparés par des arcades à jour contenant, sur un soubassement orné d'arcatures, la statue couchée du pape. Plus haut, au-dessus de la voûte formée par ces arcades, une véritable forêt d'arcs-boutants et de flèches. Nulle trace d'incrustations dans les nervures, ce qui prouve que dans le domaine de la sculpture l'influence italienne fut nulle dans le Comtat. Innocent est représenté étendu, la tête posée sur un double coussin, les mains croisées, la tiare en tête, le pallium passé sur ses vêtements pontificaux. C'est une figure assez maigre et ascétique, aux formes presque juvéniles (l'artiste ne savait évidemment pas représenter l'âge mûr ou la vieillesse), aux cheveux longs, et, singularité digne d'être notée, avec des moustaches et une barbe assez courte [2]. Le nez malheureusement a été refait (il est possible

1. On en trouvera une gravure dans les *Voyages* de Taylor et Nodier. *Languedoc*, t. IV.

2. Innocent VI est le seul des papes du XIVe et du XVe siècle qui ait porté la barbe; son exemple n'a été repris que par Jules II. A l'hospice même de Villeneuve, nous retrouvons un portrait du fondateur de la Chartreuse dans l'impor

que le reste du visage ait été retouché) et cette restauration malencontreuse altère complètement la physionomie.

Les statuettes du mausolée d'Innocent VI n'ont pas été mieux partagées que celles du tombeau de Jean XXII : elles ont disparu, à l'exception de trois qui se trouvent dans la partie supérieure du monument : le Christ tenant le globe, saint Paul et saint Pierre.

Le Musée Calvet a donné asile à trois autres statuettes en marbre ou en albâtre, beaucoup plus petites. Ce sont, d'après les notes fournies par M. Deloye : nº 80. Un ange, un genou en terre, tenant un encensoir et une navette (H.o, 37, acquis en 1850); les draperies de cette figurine sont assez fouillées, — nº 81. Un tronc sans tête et sans caractère, donné en 1824, — nº 82. Une partie d'un bas-relief représentant un saint debout, tenant d'une main un livre et de l'autre une palme (H.o, 38, acquis en 1850).

Né en 1309, dans le Gévaudan, au sein de la noble famille des Grimoard, seigneurs de Grisac, Bellegarde et Montbel, le futur pape Urbain V fut confié tout jeune aux Bénédictins par ses parents qui rêvaient pour lui une brillante carrière ecclésiastique. Après de brillantes études faites à Toulouse, à Montpellier et à Paris, il fut nommé abbé de Saint-Victor de Marseille, fonctions qu'il cumula avec d'importantes missions diplomatiques. Il se trouvait en Italie, à Corneto, lorsque l'on vint lui annoncer que le sacré Collège, dont il n'avait pas l'honneur de faire partie, venait de l'élire à la place d'Innocent VI. C'était la sixième fois de suite que le choix du conclave se portait sur un Français. Aussi bien, sur vingt et un cardinaux réunis à Avignon, tous étaient Français, à l'exception de deux qui avaient pour patrie l'Italie et d'un qui était originaire d'Espagne; le Limousin, à lui seul, comptait sept cardinaux dans le conclave.

Un tel choix marquait assez clairement la ferme résolution des Pères conscrits de conserver en France le siège de l'Église. Mais Urbain V, « moult saint homme et de belle vie, grand clerc (Froissart) », avait un fonds de foi et d'ardeur qui devait bien vite triompher des calculs mesquins de son entourage. Les objurgations de Pétrarque, auxquelles se joignirent les sollicitations de sainte Brigitte, peut-être aussi l'admiration de ce beau pays d'Italie auquel son élection l'avait

tante *Mise au Tombeau* de Simon de Châlons; seulement ce portrait est quelque peu de fantaisie. Notons à ce sujet que le *Catalogue du musée municipal de Villeneuve-lès-Avignon* (1878) attribue la *Mise au Tombeau* à la fin du XIVe siècle, alors qu'elle porte en tous chiffres la date de 1552!

si brusquement arraché, l'amenèrent dans la Ville éternelle, où il signala son passage par quelques entreprises d'art considérables : un cycle de fresques confié au Giottino, à Giovanni et à Milano, aux fils de Taddeo Gaddi[1]; le précieux reliquaire des chefs de Saint-Pierre et de Saint-Paul, au Latran, chef-d'œuvre de l'orfèvre siennois



BUSTE DE CLÉMENT VII.

(D'après une photographie de M. Digonnet.)

Giovanni di Bartolo; dont le nom figure si souvent dans les registres avignonnais. Rentré en France, il mourut presque subitement, le 19 décembre 1370. Mais il avait assez fait pour laisser après lui le souvenir d'un des princes les plus éclairés, les plus artistes et les plus magnifiques qui aient occupé le trône de saint Pierre. La fondation des universités de Cracovie et de Prague, la réorganisation des institutions similaires, l'entretien de mille — d'aucuns disent quatorze

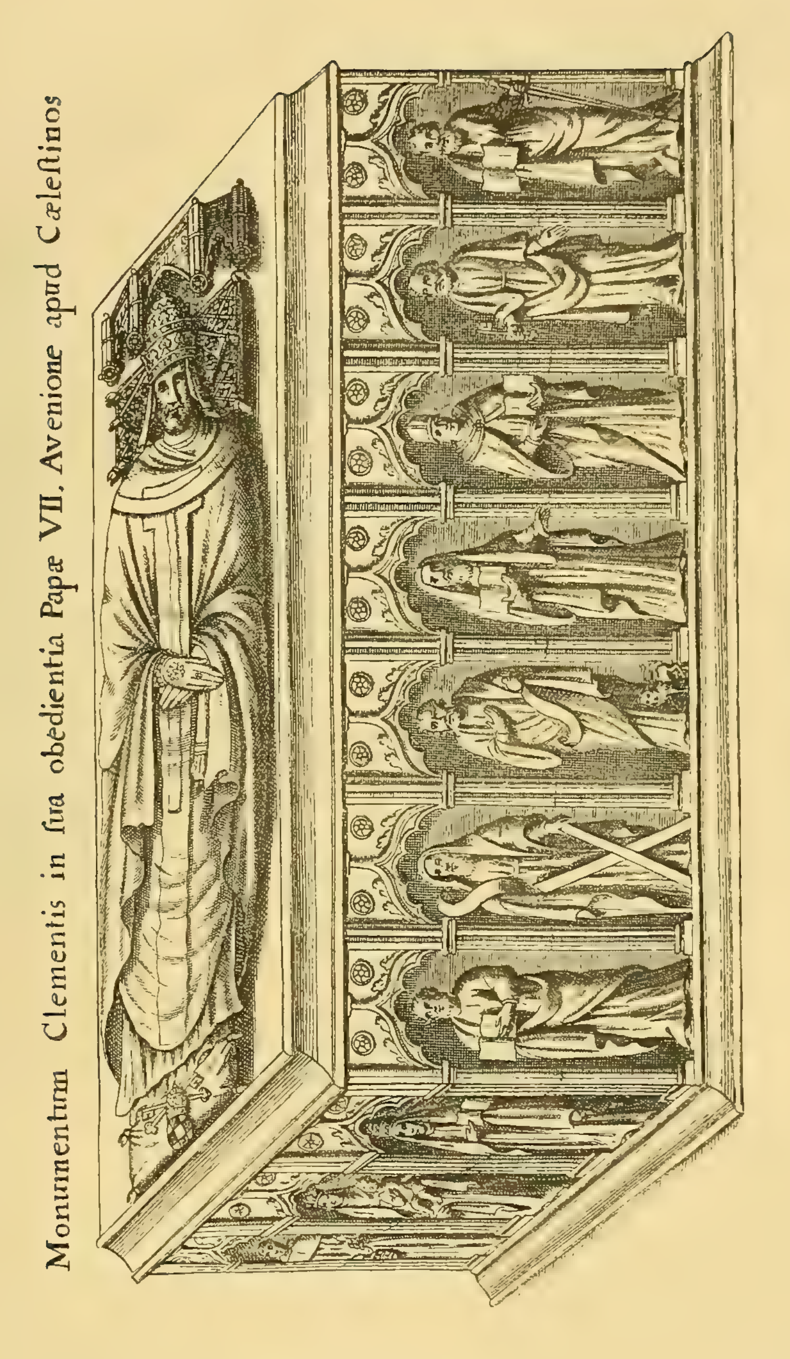
1. J'ai publié les comptes de ce travail dans la *Chronique des arts*, 22 mai 1880.

cents — étudiants dans les principales facultés de l'Europe, l'amitié de Pétrarque, puis, dans un autre ordre d'idées, la construction et la décoration de la tour des Anges, au Palais d'Avignon, les travaux menés à bonne fin à Montpellier et à Marseille, l'enrichissement de la précieuse « librairie » pontificale, des commandes de toute sorte confiées aux artistes les plus distingués, tels sont quelques-uns des titres d'Urbain V à notre sympathie.

« De toutes les pompes dont le pontife romain est environné, il retint seulement ce qui pouvait porter quelque édification dans les âmes et rejeta tout le reste : humble jusqu'à l'oubli de son caractère et de sa dignité, il recevait les rois et les princes qui venaient le visiter avec une modestie qui touchait leurs cœurs. On le vit, dans un entretien particulier qu'il eut avec un prince du sang royal, lui céder la première place, se tenir respectueusement devant lui. Devenu pape, il ne voulut pas quitter sa robe de moine. Il paraissait ainsi vêtu dans les fêtes publiques, à la grande édification du peuple. Il porta cet habit toute la vie; sur son lit de mort il l'avait encore. Sa vie était celle des religieux les plus fervents. Il jeûnait deux fois la semaine, ne portait pas de linge, se contentait d'une nourriture commune et d'un lit très rude. Il avait une telle délicatesse de conscience qu'il n'eût pas voulu monter à l'autel avant de s'être purifié des moindres taches dans le sacrement de la pénitence, et se confessait tous les jours. Quand il était sur le point de célébrer la sainte messe, son confesseur s'approchait, écoutait ses fautes et le laissait seul. Urbain V donnait alors un libre cours à ses prières et à ses larmes. On vit souvent autour de lui la terre baignée des pleurs qu'il avait versés. » C'est en ces termes quelque peu optimistes que son biographe dépeint son caractère [1].

Urbain V trouva sa sépulture à Marseille, dans le chœur de l'église Saint-Victor. La notice que j'ai consacrée il y a quelques années à son monument, dans la *Gazette archéologique* (1884), me dispense d'y insister ici; il me suffira de rappeler que la gravure des Bollandistes, reproduite ci-contre, est à peu près tout ce qui reste d'un des monuments les plus somptueux du XIVe siècle. Outre le mausolée de Saint-Victor, on éleva à Urbain, à Avignon même, dans l'église Saint-Martial, un cénotaphe, dont le principal ornement, une fort belle statue en albâtre, est entrée au Musée Calvet; on en trouvera une photogravure dans la livraison ci-dessus mentionnée de la *Gazette archéologique*.

1. Magnan, *Histoire d'Urbain V*, p. 144.



TOMBEAU DE CLÉMENT VII.

(Fac-similé de la gravure publiée par les Bollandistes.)

Après une mention, une simple mention accordée à Grégoire XI, successeur d'Urbain V, qui ramena le siège de la papauté à Rome et qui trouva son tombeau dans la Ville éternelle, il convient d'insister sur le caractère et le rôle de l'antipape Clément VII, le dernier pontife avignonnais auquel il ait été donné de faire refleurir un instant la brillante cour des bords du Rhône.

Ciacconio a tracé de Clément VII ce portrait somme toute peu flatteur : « C'était, dit-il, un homme ambitieux, dissipateur, toujours à court d'argent, cherchant les occasions de dépenser, s'occupant peu des affaires ecclésiastiques, entouré d'une foule de parents nobles, à l'élévation desquels il prodiguait ses trésors, maniant avec une égale facilité le latin, l'italien, le français et l'allemand, boitant légèrement d'un pied, défaut qu'il dissimulait avec un soin extrême; il avait la taille moyenne, et était légèrement corpulent; élégant et libéral, il recevait avec la plus grande courtoisie dans son palais et à sa table les nobles et les souverains qui venaient le visiter. »

Les Bollandistes, qui ont publié une gravure du mausolée de Clément VII, d'après un dessin de Charles Faber (Fèvre), nous apprennent que le monument mesurait 5 palmes de haut, 13 palmes de long, 6 palmes de large. La statue était en marbre blanc, avec des incrustations de couleur noire, notamment à l'endroit où se trouvait l'épitaphe; le défunt était représenté la tête appuyée sur un double coussin, les mains ouvertes placées l'une sur l'autre, coiffé de la tiare et vêtu du costume pontifical, sur lequel se détachait le pallium. Quant à la dalle sur laquelle reposait la statue, elle était en marbre veiné, « ex variegato ». A la tête et aux pieds étaient figurées les armoiries du défunt. Vingt statuettes en marbre blanc placées dans des niches entouraient le tombeau ; quatorze d'entre elles ornaient les deux faces, six les deux bouts ; c'étaient des apôtres et des saints, assez faiblement caractérisés; on reconnaît toutefois saint Pierre, saint Paul et saint André, ainsi que la Vierge assise avec l'Enfant sur ses genoux. Parmi les autres semblent figurer saint Jérôme et saint Grégoire le Grand.

Le fragment de statue conservé au Musée Calvet donne une triste idée du talent des sculpteurs avignonnais à la fin du XIVe siècle : il nous montre combien la culture de l'art eut de peine à prendre racine sur ce sol. A travers les mutilations datant de la Révolution, on découvre toute la rudesse du ciseau, toute la pauvreté de la conception : c'est à peine si cette effigie grossière mérite le titre d'œuvre

d'art. Et que l'on n'accuse pas ici l'indifférence ou l'avarice d'un successeur faisant élever le monument commémoratif de son prédécesseur, uniquement par acquit de conscience : le buste de saint Pierre de Luxembourg, sculpté du vivant même de Clément VI, n'est guère supérieur au précédent sous le point de vue du style.

Clément VII, malgré les scandales du schisme, avait su conserver à l'église d'Avignon un semblant de dignité et de prestige. Son successeur, l'Espagnol Pierre de Luna, pape ou antipape sous le nom de Benoît XIII, ne sut se rendre fameux que par son indomptable ténacité, sa violence, son astuce. On sait quel siège mémorable il soutint au palais même d'Avignon ; on sait avec quelle opiniâtreté, digne d'une meilleure cause, il fit valoir jusqu'au bout ses prétentions dans la petite ville de Peniscola, où il s'était retiré après les aventures les plus extraordinaires. C'est là aussi qu'il trouva son tombeau. D'après Jodocus Sincerus, à Avignon même, un cénotaphe aurait perpétué son souvenir dans la crypte de l'église des Célestins [1]. Mais je crains qu'il n'y ait là quelque confusion provenant d'une similitude de nom.

Quoi qu'il en soit, avec Benoît XIII finit la brillante période des papes avignonnais, et disparaît, sans laisser de traces, la floraison d'art tout artificielle à laquelle, pendant près d'un siècle, Avignon a attaché son nom.

EUGÈNE MUNTZ.

1. *Itinerarium Galliæ* (Lyon, 1616, p. 249) « in crypta subterranea sepulchrum Petri antipapæ».



LE

PALAIS DES PRINCES D'ESTE

A VENISE [1].



UICONQUE a visité Venise avant 1870 n'a pas manqué d'admirer, en parcourant le grand canal, le *Fondaco dei Turchi*, grandiose palais qui tombait en ruine. Ce monument, qui excite toujours la curiosité du voyageur, a cessé de lui inspirer la pitié par son délabrement, car une habile restauration l'a rajeuni et de précieuses œuvres d'art y ont été installées. Tout concourt donc à le recommander plus que jamais à l'attention de chacun. Mais on le considérerait avec plus d'intérêt encore si l'on connaissait son passé. C'est ce passé que nous allons interroger, tout en examinant la structure et les particularités de l'édifice.

Entre les Ferrarais et les Vénitiens, il y eut de bonne heure des relations fréquentes et actives. Les Vénitiens se trouvaient en assez grand nombre à Ferrare pour qu'une juridiction spéciale, exercée par un magistrat appelé *Vesdomino*, leur eût été accordée. Les Ferrarais allaient chercher à Venise, outre les produits de l'Orient, des verreries, des parfums, de l'or et de l'outremer pour les peintres. Quant aux souverains de Ferrare, ils y étaient attirés tantôt par des

1. Voy. *Il Fondaco dei Turchi in Venezia, studi storici ed artistici di Agostino Sagredo e Federico Berchet, con documenti inediti e tavole illustrative*. Milano, stabilimento di Giuseppe Civelli, 1860. — Dans ce travail sont rectifiées plusieurs assertions inexactes de Selvatico que tous les guides ont répétées.

négociations commerciales ou politiques, tantôt par le désir d'y conférer avec quelque grand personnage, tantôt enfin par l'originale beauté de la ville et par les fêtes qui s'y donnaient.

En 1364, Nicolas le Boiteux (*zoppo*) s'y transporta pour rendre visite à Pierre, roi de Chypre. Il convia ce prince à un festin dans lequel il étonna par son luxe ses nombreux convives. Avec Pierre, il assista ensuite à des joutes à cheval et à des carrousels[1]. Ces spectacles n'étaient que la répétition de ceux par lesquels on avait fêté, quelques mois auparavant, la récente conquête de la Crète et qui avaient eu pour organisateur le Ferrarais Tommaso Bambasio, comme nous l'apprend Pétrarque, admis à les voir. L'illustre poète les avait contemplés à côté du doge Lorenzo Celsi, au-dessus de la façade de la basilique de Saint-Marc, auprès des quatre fameux chevaux en bronze doré. Il les a décrits avec enthousiasme dans une lettre adressée à Pierre de Bologne, le 4 des ides d'août 1364[2]. Il exalte d'abord Venise, « séjour unique de liberté, de paix et de justice », célèbre la place de Saint-Marc « qui n'a pas sa pareille dans l'univers » et la basilique « dont aucune autre n'égale la beauté! » Puis, abordant les détails de la fète, il loue l'élégance et la grâce des jeunes cavaliers vêtus de pourpre et d'or. « On croyait voir, dit-il, non des hommes qui couraient, mais des anges qui volaient. » Pétrarque était très lié avec Bambasio. Une clause de son testament du 4 avril 1370 en fait foi : « Magistro Thomae Bambasio de Ferraria lego leutum meum bonum, ut eum sonet non pro vanitate seculi fugacis, sed ad laudem Dei æterni. » L'année même où ce testament fut rédigé, Nicolas II retourna à Venise. Cette fois-là, il ne s'agissait que d'un voyage d'agrément et son frère Ugo l'accompagnait ; un des patriciens les plus en renom, Federico Cornaro les hébergea chez lui avec leur suite.

Le temps allait venir où les princes de la maison d'Este n'auraient plus besoin de recevoir d'autrui l'hospitalité et où ils posséderaient à Venise une installation personnelle, comme ils en eurent à Milan, à Florence et à Rome. Elle leur était d'autant plus nécessaire que la République avait déjà accordé le droit de citoyen à Nicolas Ier (1331), à Nicolas II (1388), à Albert d'Este (1393).

Dès 1364, Nicolas II avait sollicité l'autorisation d'acheter une maison, et le sénat avait décrété qu'une habitation lui serait offerte, mais la réalisation de cette promesse n'eut lieu qu'en 1382.

1. Frizzi, *Mem. per la storia di Ferrara*, t. III, p. 338-339.

2. *Epist. de rebus senilibus*, lib. IV, 2 (*Opera omnia*, Bâle, 1554, in-fol., p. 782. Bibl. nationale : Z. 1933.)

En permettant aux Vénitiens de faire des enrôlements sur le territoire de Ferrare et en leur vendant à plusieurs reprises des provisions de blé considérables, Nicolas II venait de contribuer au salut de la République gravement menacée par les Génois et les Padouans qui s'étaient emparés de Chioggia. Le sénat, dans sa reconnaissance, acheta moyennant 10,000 ducats d'or (environ 80,000 francs) et donna au souverain de Ferrare un palais qui appartenait à la famille Pesaro et qui était situé sur le grand canal, non loin de l'église de San Giacomo in Luprio, appelée d'ordinaire San Giacomo di Lorio ou dell'Orio [1]. C'est Giacomo Palmieri de Pesaro qui avait fait construire ce palais. Forcé par le triomphe des Gibelins d'abandonner sa ville natale, où il était consul, il s'était réfugié à Venise, s'y était établi entre 1221 et 1237, et y avait acquis le droit de citoyen. Peu à peu le nom de Pesaro remplaça celui de Palmieri chez ses descendants, dont l'un, Giovanni, eut l'honneur d'être doge. Les Pesaro possédèrent à Venise quatre ou cinq palais.

Celui que la République avait donné au seigneur de Ferrare et vis-à-vis duquel fut construit au XV[e] siècle le magnifique palais Vendramin, est pourvu d'une très belle façade, avec un portique au rez-de-chaussée et une loggia au premier étage [2]. Le portique se compose de dix arcades soutenues par neuf colonnes à chapiteaux uniformes, tandis que les arcades surélevées de la loggia sont au nombre de dix-huit et ont pour soutien dix-sept colonnes à chapiteaux variés, de style byzantin. Ces colonnes proviennent d'édifices plus anciens. De chaque côté se trouve une tour reposant sur une base carrée : chaque tour présente trois arcades au rez-de-chaussée, quatre au premier étage et cinq au second; au lieu de colonnes, on y voit des pilastres accompagnés de minces colonnettes. Pour couronnement, l'édifice a des créneaux triangulaires séparés les uns des autres par de petites arcades cintrées. Sur la face des créneaux et sur celle des tours, entre le premier étage et le second, ainsi qu'entre le second et les créneaux du sommet, sont encastrées des bandes de marbre dont l'ornementation sculptée représente des animaux symboliques, par exemple deux paons qui boivent dans le chapiteau d'une colonnette et au-dessus desquels volent deux colombes, un lion terrassant un crocodile et supportant

1. En 1428 la République donna aussi au marquis de Mantoue le palais qui appartint plus tard aux Foscari.

2. On voit de profil ce portique, avec la vue dont on y jouit, dans un très beau tableau de Canaletto que possède la galerie de Dresde et qui a été photographié par Braun (n° 449).



L. ..ard de Vinci pinx

LA VIERGE, L'ENFANT-JESUS ET SAINTE ANNE

(Musée du Louvre)

... ux-Arts. Imp.

une colonne dans le chapiteau de laquelle boivent deux paons, un dragon aux prises avec un monstre et ayant au-dessous de lui deux lions, deux paons s'appuyant contre une palme et dominés par deux griffons qui se regardent, deux dragons mordant une branche sur laquelle se tiennent des colombes et d'autres oiseaux. On reconnaît sans peine dans l'architecture de ce palais un mélange de style byzantin, de style arabe, de style lombard et même de style gothique [1]. Ce mélange témoigne de l'influence exercée sur les Vénitiens par leurs relations avec l'empire d'Orient et avec les Arabes comme par leurs rapports avec leurs voisins du Nord de l'Italie.

Maîtres d'une magnifique résidence à Venise, les seigneurs de Ferrare multiplièrent dès lors leurs séjours dans une ville qui exerçait sur eux le même attrait que celui auquel cèdent si volontiers encore tous les voyageurs, et, à leur tour, ils furent en état de recevoir chez eux de hauts personnages. C'est ainsi qu'en 1400 Nicolas III d'Este logea dans son palais Emmanuel Paléologue II, venu en Europe pour implorer des secours contre les Turcs [2], et qu'il y installa lui-même, en 1438, Jean IV Paléologue, avant l'arrivée de ce prince au concile de Ferrare. Peu d'années après, Nicolas III ayant assisté son beau-père Francesco Novello Carrara, seigneur de Padoue, dans une guerre contre les Vénitiens, la République séquestra son palais. Une des conditions de la paix fut la restitution de cette propriété. Le 9 avril 1405, Nicolas se transporta à Venise avec six cents personnes, et le doge accompagné d'un grand nombre de patriciens se porta au-devant de lui. Une seconde visite en 1406 consolida si bien ces rapports d'amitié, que la Seigneurie inscrivit bientôt, parmi les membres du Grand conseil, Uguccione Contrario, le conseiller intime et le favori de Nicolas III (1411). Un peu plus tard (1413), le marquis de Ferrare se montre à Venise avec une suite de cinquante-deux personnes vêtues de noir et portant sur leur vêtement une croix rouge : il entreprenait un pèlerinage à Jérusalem, pendant lequel il porta un nom vénitien, celui de Niccolò Contarino, afin d'être plus respecté des Mahométans. C'est au contraire dans un costume somptueux qu'il parut à Venise en 1415, accompagné d'Ugoccione Contrario et escorté de deux cents chevaliers : après avoir assisté à la fête de l'Ascension, il prit part lui-même à un brillant tournoi, ce qui ne l'empêcha pas de songer aux intérêts du commerce de Ferrare,

1. La fenêtre qui donne sur la *salizzada del fontego*, est ogivale.

2. Quand il arrivait à Venise des princes étrangers, le gouvernement lui-même demandait au marquis d'Este de vouloir bien leur donner l'hospitalité.

car il obtint que les gens de Chioggia ne viendraient plus pêcher dans les eaux du Pô ferrarais. En 1434 il fit exécuter dans son palais par *Jacopo Turola* des peintures, dont Jacopo Busoli fut chargé d'estimer la valeur et pour lesquelles l'auteur toucha 352 *lire marchesane* [1]. En 1435, *Andrea di Nascimbene*, père de Lorenzo et Cristoforo Canozzi da Lendinara, citoyen de Ferrare, y travailla aussi, frayant la voie à ses successeurs dans l'art de sculpter le bois et de faire des marqueteries [2].

Lionel, Borso et Hercule Ier, fils et successeurs de Nicolas III, ne négligèrent pas non plus la curieuse ville des lagunes.

Lionel y conduisit en 1445 sa seconde femme Marie d'Aragon, fille d'Alphonse V [3]. On se pressa tellement pour la voir que le pont Rialto, alors en bois [4], s'écroula sous la multitude des spectateurs et qu'il s'en noya un grand nombre. En 1549, Lionel se rendit encore à Venise, pour assister aux fêtes du carnaval ; son bucentaure et les navires de sa suite étaient ornés de tapisseries et de bannières qui avaient été exécutées en Flandre d'après les dessins de *Jacopo Sagramoro*.

Borso, qui fit restaurer la façade de son palais par *Giacomo di Lazaro* et qui y fit peindre ses armes par *Gherardo di Andrea da Vicenza*, visita à son tour, en 1467, la cité de Venise, où le doge, le sénat et le peuple célébrèrent sa venue par des honneurs inaccoutumés et des acclamations, dont lui-même rendit compte dans une lettre écrite le 10 avril à Lodovico Casella, un de ses conseillers à Ferrare, et imprimée à Venise en 1867 [5]. Dès 1463, pendant que la peste sévissait à Ferrare, il s'était transporté à Venise et y avait assisté à un tournoi dans lequel Bertoldo d'Este fut vainqueur. Précédemment, l'empereur Frédéric III, en regagnant ses États (1452), avait logé dans le palais que les princes d'Este possédaient sur le grand canal.

Les Vénitiens accueillirent avec plus d'enthousiasme encore en 1468 Hercule Ier [6], qui avait, l'année précédente, sauvé une des

1. M. le marquis Campori, *I Pittori degli Estensi nel secolo XV*, p. 4.

2. Ad. Venturi, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara.*

3. Lionel avait fait acheter en Flandre par le Lucquois Paolo de Puozo, moyennant 3,000 ducats d'or, des tentures en tapisserie qui servirent à fêter, non seulement l'arrivée de Marie d'Aragon à Ferrare, mais la présence de cette princesse dans le palais des Este à Venise (Ad. Venturi, *Ibid.*, p. 40).

4. Il ne fut construit en pierre qu'en 1588.

5. Ad. Venturi, *L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, dans la *Rivista storica italiana*, année II, fascicule IV, octobre-décembre 1885.

6. A cette époque, Borso occupait encore le trône de Ferrare.

armées de la République en délivrant Colleone, enveloppé par les troupes à la tête desquelles se trouvait Frédéric d'Urbin ; le marquis de Ferrare avait eu trois chevaux tués sous lui et avait reçu au pied une blessure qui le rendit boiteux le reste de sa vie. Devenu duc de Ferrare, il retourna pour son plaisir à Venise en 1472, et sa femme, Éléonore d'Aragon, y vint également en 1476, avec sa belle-sœur Blanche Marie d'Este, femme de Galeotto Ier Pic, et avec cinq cents gentilshommes, afin d'assister à d'intéressants spectacles. Une guerre terrible entre Venise et Ferrare (1482-1484), guerre qui mit Ferrare à deux doigts de sa perte et qui lui fit perdre la Polésine de Rovigo avec Adria et six autres villes, amena pour la seconde fois le séquestre du palais des princes d'Este. La République y logea quelque temps Roberto Sanseverino, le commandant de son armée de terre. Après la conclusion de la paix de Bagnolo, le gouvernement vénitien, voulant cimenter la réconciliation, invita Hercule Ier à des fêtes splendides. Le duc de Ferrare arriva escorté de sept cents courtisans, dont les principaux portaient des vêtements de brocart d'or et d'argent et étaient parés de colliers d'or. Le doge alla le prendre à San-Spirito et l'accompagna jusqu'au palais du grand canal. Pendant dix-huit jours la Seigneurie multiplia les marques de déférence. Dès lors les bons rapports ne furent plus interrompus. Quand Hercule Ier eut résolu de faire un pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle, pèlerinage qu'empêcha l'opposition du pape, son fils Alphonse, âgé de onze ans, vint à Venise avec deux cents personnes (1487) et récita devant le Sénat un discours ayant pour objet de recommander à la protection de la République la principauté de Ferrare. En 1493, la duchesse Éléonore retourna à Venise, emmenant avec elle non seulement Alphonse, mais Isabelle et Béatrix ses filles, ainsi que sa bru Anna Sforza. Le sénat, accompagné de cent trente matrones, alla à leur rencontre sur le grand bucentaure. Bal dans la salle du Grand Conseil, tournois, jeux, courses de barques conduites par des femmes, rien ne fut épargné pour divertir les illustres visiteuses [1].

Le palais construit par Giovanni Palmieri fut séquestré une troisième fois lorsqu'Alphonse Ier, après avoir accédé à la ligue de Cambrai (1508) [2], eut relevé à Venise, pour peu de temps il est vrai, la

1. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara,* t. IV, p. 315.

2. A l'époque d'Hercule, le palais d'Este eut besoin de quelques réparations. L'architecte *Pietro Benvenuti Dagli Ordini* fut chargé en 1481 de refaire un des murs. En 1482, en 1484 et en 1488, *Biagio Rossetti* acheva plusieurs chambres et

Polésine de Rovigo, Este, Monselice et Montagnana, anciennes possessions de sa famille. On ne le lui restitua qu'au mois de novembre de l'année 1531.

Ce palais rappelle aussi Renée de France, femme d'Hercule II, qui vint voir en 1534 la ville de Venise, où Hercule II lui-même passa une partie du carnaval de 1537 avec une suite de huit cents personnes.

Mais c'est le séjour qu'Alphonse II y fit en 1562 qui a laissé les souvenirs les plus durables et sur lequel nous voulons insister, parce qu'il indique jusqu'où les princes italiens poussaient le goût du faste.

Le duc partit de Ferrare le samedi 10 avril et s'embarqua sur le Pô à Francolino, ville située à cinq milles de Ferrare, avec une suite de trois mille trois cent trente personnes que transportaient une fuste, de longues barques et des felouques, sans compter soixante-dix autres bateaux. Son magnifique navire était tendu de draps d'or à l'intérieur et à l'extérieur. Il n'arriva que le dimanche vers le soir à Chioggia, où il fut reçu par le podestat de cette localité qu'accompagnaient soixante gentilshommes en costume de soie cramoisie et cent hommes tenant des torches. C'est là qu'il passa la nuit. Le lundi, il fit son entrée à Venise. Le sénat alla au-devant de lui jusqu'à San-Spirito et le doge l'attendit auprès de l'église de Sant'Antonio. Tous deux y entrèrent pour y prier quelques instants, puis s'embarquèrent sur le fameux bucentaure qui les transporta au palais des princes de Ferrare. Le grand canal, dans lequel se mirent tant de beaux édifices, présentait un aspect magique, dont on peut se faire une idée approximative en considérant certains dessins de Canaletto appartenant à la collection de Windsor, tant l'artiste a bien su rendre le clapotement et le chatoiement de l'eau, la physionomie variée des monuments, le va-et-vient des barques et l'empressement des promeneurs. Aux fenêtres, garnies de tapis, affluaient des spectateurs de toutes les conditions. Un nombre infini de gondoles, pleines de gentilshommes, de femmes et d'enfants, circulaient avec animation; l'air retentissait du son des instruments et des cris d'allégresse, et la foule encombrait les rives des *traghetti*. Six palais avaient été superbement ornés aux frais de la République pour loger don François et don Alphonse, oncles du duc, Galéas Gonzague, le comte de la Mirandole, le comte de Novellara et Cornelio Bentivoglio. Quant au palais

consolida les deux façades de l'édifice qui menaçaient ruine (G. Campori, *Gli architetti e gli ingegneri civili e militari degli Estensi dal secolo XIII al XVI* p. 38, 48).

d'Alphonse II, il était garni de festons auxquels on avait suspendu les armes de Saint-Marc et celles de la maison d'Este. Sous le portique du rez-de-chaussée s'étalaient des tapisseries représentant Ferrare, Modène, Reggio, Carpi et Brescello, villes comprises dans les États du duc. La loggia du premier étage avait pour parure des étoffes d'or faites à l'aiguille, qui avaient coûté, dit-on, cinquante années de travail. Dans la salle principale, où quatre magnifiques fontaines lançaient de l'eau, des vases d'argent et d'or étaient disposés sur un dressoir long de vingt-deux pieds et haut de quarante. Presque toutes les chambres et les couloirs eux-mêmes avaient leurs parois revêtues de précieuses tapisseries, tissées d'argent, d'or et de soie : sur ces tapisseries, on voyait, ici des chevaux alternant avec les aigles blanches de la maison d'Este, là des animaux de toutes sortes et les douze mois de l'année, ailleurs des arabesques, les travaux d'Hercule et la lutte des géants contre les dieux. La chambre du duc était garnie de brocart d'or et d'argent, étoffe qu'on remarquait aussi dans la chapelle. Après avoir admiré toutes ces richesses, le doge et la Seigneurie se retirèrent. Dès que la nuit parut, Venise s'illumina et des barques portant des joueurs de trompette, de tambour et de fifre ne cessèrent de sillonner le grand canal.

Le mardi, Alphonse II resta chez lui pour recevoir le nonce et d'autres grands personnages. Mais le jour suivant il éblouit les Vénitiens par l'imposant cortège qui l'accompagna dans sa visite au doge : douze trompettes, douze estaffiers, vingt-cinq pages vêtus de velours bleu brodé d'or, soixante hallebardiers, moitié Suisses, moitié Allemands, portant des chausses et des pourpoints en velours bleu et jaune, les lieutenants et le capitaine, l'amiral dont le long vêtement se composait de velours bleu et de brocart d'or, les huissiers, les écuyers, les maîtres d'hôtel et autres officiers de bouche, vingt-quatre camériers, le maître de chambre, cent gentilshommes, le majordome Nicolò Estense Tassoni, vêtu d'une robe à la française garnie de perles, précédaient le duc de Ferrare. Sur les chausses et le pourpoint cramoisi du prince, ainsi que sur sa veste de satin noir et sur son béret, brillaient des broderies et des pierres précieuses. Après Alphonse II venaient ses deux oncles, les ambassadeurs de Florence et de la Savoie, plusieurs évêques, des conseillers d'État, des magistrats, des prélats et d'autres personnages en robe longue, ayant chacun à ses côtés un sénateur. Au bas du grand escalier de son palais, le doge et les membres de la Seigneurie vinrent

prendre le duc et le conduisirent, avec don François et don Alphonse, dans la salle du Grand Conseil; l'entretien qu'ils eurent ensemble ne dura pas moins d'une heure.

Le jeudi fut consacré à la visite de l'arsenal, où des salves d'artillerie accueillirent le prince et où une somptueuse collation lui fut servie. — Alphonse II, le vendredi, alla voir la *pala* et le trésor de Saint-Marc ainsi que la salle des Dix. — Dans la journée du samedi, le doge, la Seigneurie et le sénat lui rendirent visite à leur tour; on se tint sous les arcades de la loggia supérieure, pendant qu'un orchestre faisait de la musique « con un' harmonia per certo rarissima ». — Enfin, le dimanche, le duc alla en grande pompe prendre congé, fut ramené chez lui par les sénateurs, et, après le dîner, on lui donna le spectacle d'un combat simulé autour d'un pont à renverser. — Le lundi 18, il repartit pour sa capitale, laissant aux Vénitiens le souvenir d'une magnificence inouïe. On l'avait vu avec sept costumes différents, ornés non seulement de broderies d'argent et d'or, mais de rubis, de saphirs, d'émeraudes, de perles, de diamants, et l'on avait spécialement remarqué, outre une émeraude « di non più veduta grandezza », trente perles en forme de poire presque aussi grosses que des œufs de colombe [1].

Alphonse II, mort sans enfant, eut pour héritier son cousin César d'Este qui, cédant aux prétentions de Clément VIII sur le duché de Ferrare, abandonna ses droits sur ce duché et se contenta de régner sur Modène et Reggio, fiefs de l'empire. Devenu propriétaire du palais de Venise, il le vendit 24,000 ducats (74,400 francs) au cardinal Aldobrandini, neveu du pape. A son tour, le cardinal l'aliéna au profit d'Antonio Priuli [2] qui, devenu doge en 1618, le loua en 1621 aux Turcs installés à Venise pour qu'il leur servît d'entrepôt et d'habitation. Marie, petite-fille d'Antonio Priuli, ayant épousé en 1648 Leonardo Pesaro, procurateur de Saint-Marc, l'édifice, sans cesser de porter le nom de *Fondaco dei Turchi*, fit retour aux Pesaro et y resta jusqu'à l'extinction de cette famille en 1830.

A partir de 1621, on modifia l'aménagement intérieur du palais. Il fallait, en effet, organiser à la fois de vastes magasins et un grand nombre de petites chambres, car les Turcs n'avaient pas le droit de

1. A l'époque d'Alphonse II, Henri III roi de France (1574) fut un des hôtes du palais d'Este à Venise.

2. Antonio Priuli, en 1607, y donna l'hospitalité au cardinal de Joyeuse, envoyé de Henri IV, roi de France, quand ce personnage revint de Rome où il avait disposé Paul V à une réconciliation avec Venise, mise par lui en interdit.

résider ailleurs et de se mêler aux chrétiens[1]. Chaque chambre était numérotée. Tous les jours les autorités se faisaient présenter la liste de ceux qui y couchaient. Un décret de 1627 fixa même le tarif des logements. Les habitants du Fondaco (entrepôt) ne devaient y introduire ni armes ni munitions de guerre. Une salle donnant sur la cour avait été transformée en mosquée et c'est au rez-de-chaussée que les Musulmans faisaient leurs ablutions dans des vasques de bois. Afin d'isoler autant que possible le Fondaco, on construisit devant une partie de la façade un mur percé d'une porte servant au transport des marchandises, et l'on éleva devant une des tours une maisonnette qui en cachait la moitié. Enfin, de peur que les tours ne parussent aux Turcs un signe de noblesse et de puissance, on les rasa au XVII[e] siècle. Pareilles précautions ne furent pas jugées nécessaires contre les Allemands, dont le Fondaco particulier conservait encore il y a peu de temps ses deux tours.

Pierre Pesaro, le dernier des Pesaro, mort en 1830, légua le Fondaco dei Turchi au comte Manin, fils de sa sœur. Manin le vendit en 1838 à Antonio Busetto Petich, qui changea la destination de l'édifice. La partie donnant sur le *rivo del miglio* fut louée à l'État et convertie en dépôt de tabac et de cigares, pendant que le reste demeurait inoccupé.

La ruine qui envahissait depuis longtemps le Fondaco finit par faire de nouveaux et menaçants progrès. En cet état, l'édifice avait une physionomie pittoresque que nous serions presque tenté de regretter. Des pans de bois et des murs en briques masquaient en partie le portique du rez-de-chaussée; les arcades de l'espace occupé autrefois par les tours étaient murées. Seule, la *loggia* du premier étage apparaissait dans toute sa beauté, quoiqu'on eût substitué presque partout à sa balustrade un parapet de briques. Quelques planches vermoulues occupaient l'ouverture de plusieurs fenêtres bizarrement percées après coup; une autre fenêtre, fort mesquine, donnant sur un balcon en fer, coupait deux archivoltes. Enfin, un simple toit de tuiles avait remplacé les créneaux arabes. De tous les côtés, dans les interstices, l'herbe et le lierre associaient leurs nuances gaies au rouge de la brique et au gris des colonnes. Au milieu de cette végétation capricieuse formant des touffes de verdure au-dessus de plusieurs chapiteaux, faisant saillie à l'intérieur des arcades et frissonnant autour des cintres allongés, un cerisier

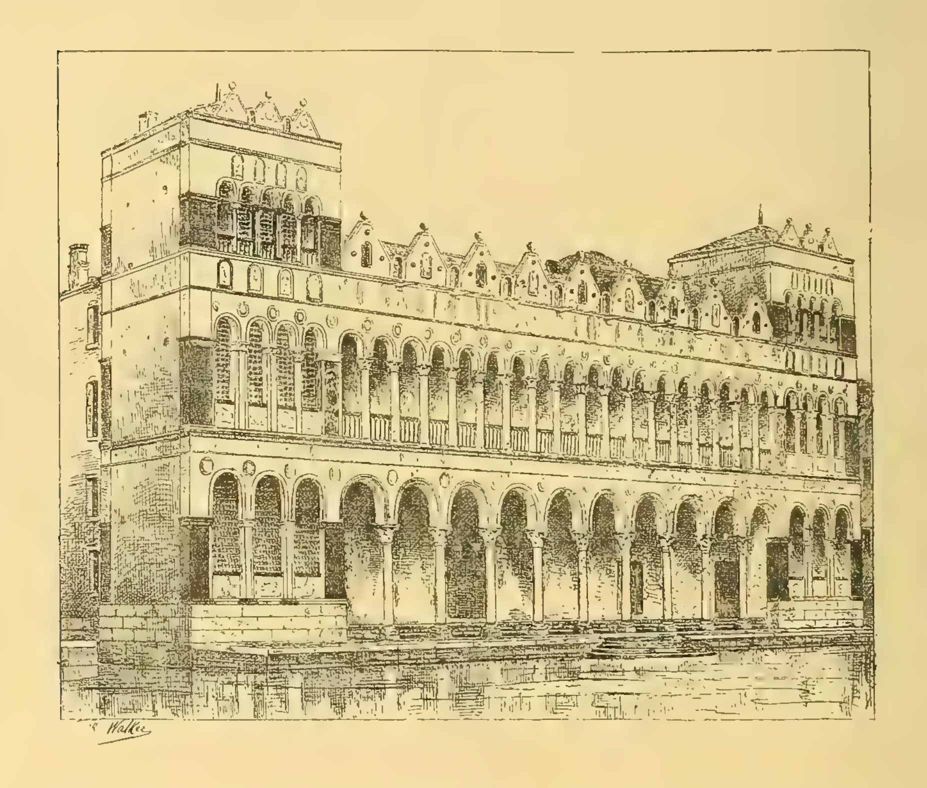
1. Quelques nouvelles fenêtres, imprudemment percées et troublant la symétrie de la façade, contribuèrent à rendre l'édifice moins solide.

avait trouvé moyen de pousser et de vivre. En somme, le célèbre palais, tout en se présentant défiguré par les hommes et par le temps, avait assez conservé de sa structure primitive pour qu'on pût se le représenter tel qu'il était à l'origine, et la variété des tons qui frappaient le regard était faite pour le charmer.

Il était cependant impossible de ne pas songer à une restauration, sous peine d'assister à un prochain écroulement. Elle eut lieu en 1870 sous la direction de M. Frédéric Berchet, et dans le palais qui, après avoir été fondé par Giacomo Palmieri de Pesaro, avait successivement servi d'habitation aux princes d'Este et aux Turcs, la municipalité de Venise installa, le 4 juillet 1880, le *Museo Civico* ainsi que la *Collection Correr* [1].

GUSTAVE GRUYER.

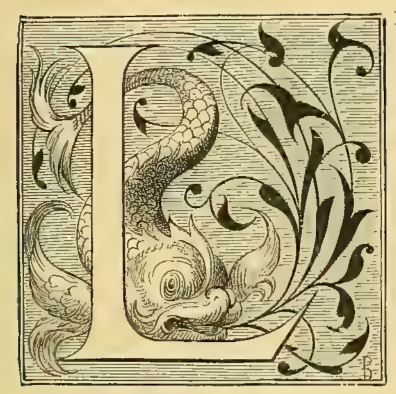
1. Voy. à ce sujet l'article de M. Frizzoni, p. 358, t. XXVII, 2e période.



LES

PRÉRAPHAÉLITES ANGLAIS

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)



Les groupements de littérateurs et d'artistes auxquels on donne le nom d'Écoles sont, en général, des plus artificiels et ne servent guère qu'à imposer à leurs adeptes des conventions gênantes : l'École préraphaélite a en partie évité ce danger, grâce sans doute à la haute culture et à l'esprit d'analyse de ses principaux membres; et, quoiqu'elle représente un ensemble de tendances communes, elle n'a point arrêté dans leur libre développement des individualités aussi marquées et aussi distinctes que celles de Rossetti, de Holman Hunt et de Burne-Jones. Sur d'autres, sur des talents de moindre envergure ou de moindre portée, l'influence qu'elle a exercée a été plutôt bienfaisante; peut-être a-t-elle poussé dans l'excentricité quelques honnêtes artistes qui, sans cela, auraient suivi la voie commune, et il est toujours mauvais pour des gens qu'aucune faculté supérieure ne distingue de chercher à sortir des sentiers battus; mais, en revanche, elle a enseigné la poésie à un artiste comme Millais, qui, sans la *Brotherhood*, serait probablement demeuré un peintre exclusivement peintre, et à un portraitiste comme Richmond, qui, dans ses compositions, est aussi insignifiant qu'il est intuitif dans ses portraits. Un examen plus attentif des principes et des tendances de l'École nous rendra compte de cette action.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVI, p. 177.

Tout d'abord, il faut constater que le mouvement préraphaélite n'est point un fait isolé : né après la période de transition qui a suivi la mort de Shelley, de Byron, de Keats et de Coleridge, il a ses racines dans les préoccupations les plus générales de l'Angleterre de cette époque, il se trouve en connexion étroite avec le réveil religieux d'Oxford et la Renaissance gothique.

En effet, le caractère essentiellement religieux ou mystique des œuvres de l'École est le premier qui frappe, celui qu'on voit le plus clairement s'affirmer chez Holman Hunt et chez Rossetti, avec des différences qui tiennent autant à la nature complexe du sentiment inspirateur lui-même qu'aux dispositions et au tempérament des deux artistes.

Holman Hunt, Anglais et protestant, demeure dans son œuvre ce qu'il est probablement dans sa foi, ce que sont dans leurs convictions la plupart des hommes de sa race, de son éducation et de son âge : un croyant robuste et simple, qui retrouve dans toutes les choses de la vie l'esprit du christianisme tel qu'il le comprend, et qui le comprend comme une morale autant que comme une métaphysique. Comment une telle conception religieuse peut se manifester dans des tableaux, comment elle peut être la principale source inspiratrice d'un peintre, voilà ce que des critiques habitués à la peinture flamande, italienne ou française auront peine à s'expliquer; avant même d'avoir vu une seule toile de Holman Hunt, ils seront pris de méfiance en lisant dans son catalogue des titres comme le *Réveil de la conscience*, la *Lumière du monde*, l'*Ombre de la mort*, le *Bouc expiatoire;* après avoir vu, ils conserveront des doutes, et se demanderont jusqu'à quel point l'artiste a atteint son but. Ainsi, d'après les explications du catalogue, le *Réveil de la conscience* nous représente une jeune femme qui a été entraînée au mal par un homme « vulgaire et léger » et installée par lui dans un petit cottage de Londres; elle a la conscience soudain réveillée par les sons d'une vieille romance : « Oft in the stilly night », que joue son amant sur un piano et qui lui rappelle le temps où elle marchait dans le droit chemin. Si vous regardez le tableau sans tenir compte du catalogue, mais en cherchant à en dégager l'impression morale, vous remarquerez : que le visage de la jeune femme, qui se renverse douloureusement dans un fauteuil, indique, par la tension des traits, un sentiment pénible; que l'air indifférent et souriant avec lequel l'homme laisse errer ses mains sur le piano marque que ce n'est pas la musique en elle-même qui a pu produire un tel bouleversement; que l'homme est plus vul-

gaire, plus banal, et la femme plus fine; mais vous n'y verrez rien de plus. Tandis que l'artiste, lui, est convaincu qu'aucun doute ne peut s'élever sur la situation respective de ses personnages, que la douleur



ÉTUDE DE JEUNE FILLE FELLAH, PAR M. HOLMANN HUNT

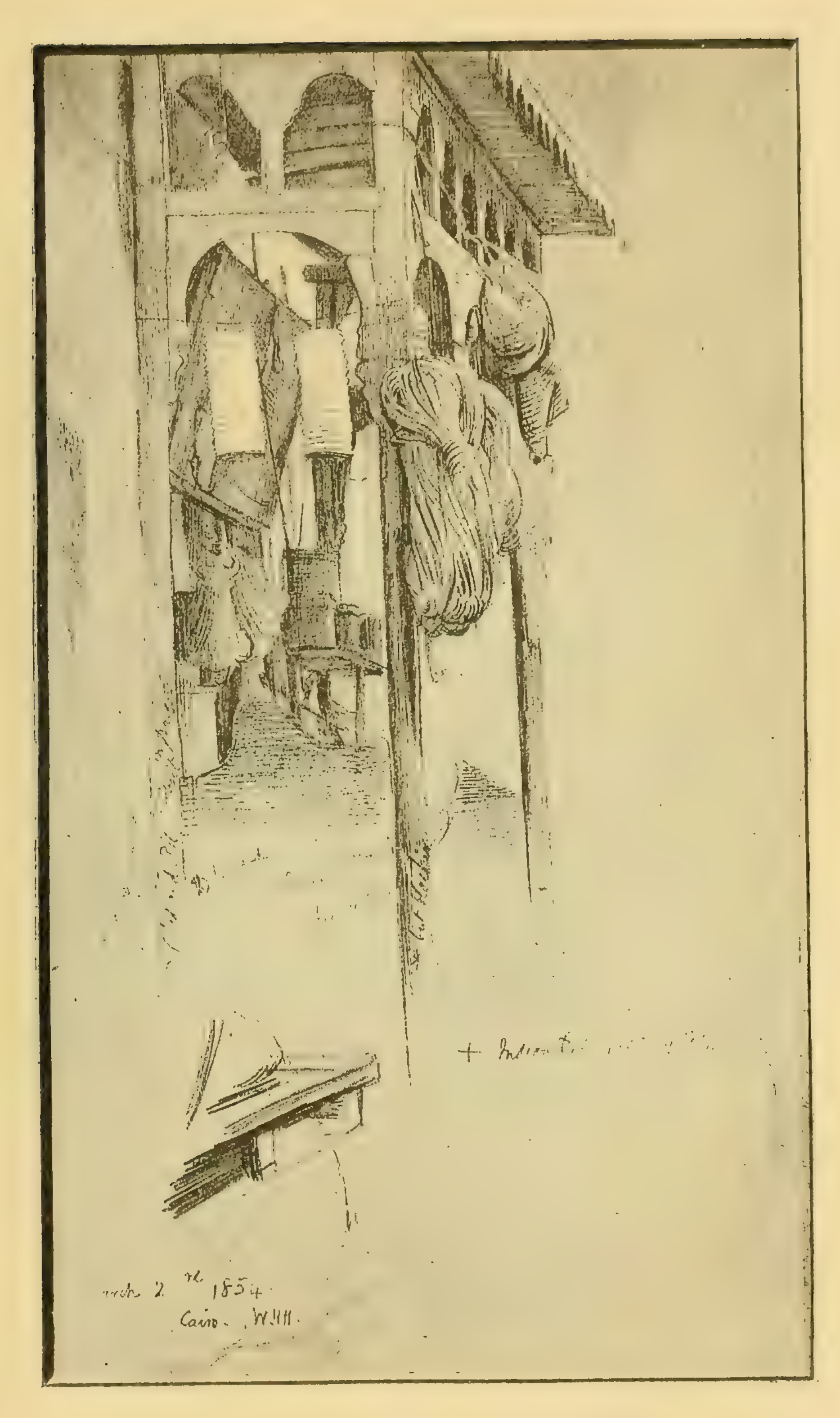
(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

qu'exprime le visage de la femme ne saurait être que le remords, qu'il suffit de les regarder pour deviner l'histoire du petit cottage, les paroles et l'air de la romance « Oft in the stilly night »... De même pour la *Lumière du monde :* il s'agit d'un Christ recouvert d'un manteau brodé de pierreries, et marchant dans la nuit une lanterne

à la main, tandis que derrière lui la lune lui fait une gloire. M. Taine, qui a vu cette toile sans le secours d'aucune explication, l'appelle tout bonnement[1] *Un Christ la nuit avec une lanterne.* Pour le spectateur indifférent, ce n'est pas autre chose; mais pour l'auteur, c'est le christianisme venant éclairer l'univers, c'est la mystique lumière de la foi traversant les ténèbres de l'ignorance. Et c'est avec ce sens, c'est peut-être *à cause* de ce sens que le tableau a eu en Angleterre une fortune unique, qu'il a été promené de ville en ville et reproduit avec un succès énorme par la gravure. Donc, quelque étrange que cela nous paraisse, il faut reconnaître que le but du peintre, quoiqu'il ne soit pas de nature pittoresque, est accessible. J'ajouterai qu'avec un effort d'esprit, on arrive à se placer au point de vue de l'artiste : ainsi, le *Bouc expiatoire*, paré d'ossements fantastiques, transportant les péchés du monde dans un endroit inhabité... Il s'avance lourdement sur une plage bordée de montagnes, que baignent les tons sanglants d'un soleil oriental, parmi de bizarres ornements jonchant le sable, et finit par produire une impression tout autre que celle d'un simple animal. Cet effet tient-il à la puissance de l'artiste, à la robustesse de sa foi ou à la bonne volonté de l'imagination qui ne demande qu'à se laisser séduire? Je ne sais, mais il est très réel, et le public anglais presque tout entier l'a éprouvé : ce n'est pas pour rien que Holman Hunt est, plus peut-être qu'aucun autre, un peintre national.

A côté de ces trois toiles et de l'*Ombre de la Mort*, j'en pourrais citer plusieurs autres du même artiste qui dénotent la même tendance, qui rentrent au plus haut degré dans cette peinture d'intentions qu'aime et défend l'esthéticien auquel les Préraphaélites durent leurs premiers succès, John Ruskin. Le programme du célèbre « gradué d'Oxford » se trouve ici presque entièrement réalisé : nous n'avons plus affaire, comme avec les peintres de la Renaissance italienne, à des madones qui deviennent de « simples mères italiennes », des « sujets convenables pour étaler des ombres transparentes, des teintes habilement choisies, des raccourcis scientifiques », qui ne peuvent guère être que « des pièces d'ameublement agréables pour le coin d'un salon »; nous ne sommes plus en présence d'un art rationaliste... « marqué par le parti pris avec lequel il revient aux systèmes païens, non pour les adopter et les élever jusqu'au christianisme, mais pour se ranger à leur suite comme imitateur et comme disciple »;

1. *Notes sur l'Angleterre.*



BOUTIQUE AU CAIRE, ÉTUDE PAR M. HOLMAN HUNT.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

nous avons devant nous un homme qui méprise profondément les « folles sensualités » des « mythologies mal comprises », qui ne peut croire que le but de la peinture soit seulement de représenter des formes harmonieuses, qui est toujours prêt à sacrifier la beauté à la vérité, qui se croirait sacrilège s'il se servait « de la religion pour mettre l'art en lumière », et qui, lorsqu'il pense au Christ, ne pense point à un corps humain, mais au Sauveur du monde. Avec Rossetti, quoique son inspiration soit encore religieuse, nous nous éloignons déjà beaucoup de cet idéal d'ascète et de puritain.

Rossetti, nous l'avons vu, était catholique, et plus qu'à moitié Italien : car son père, le patriote napolitain, le commentateur de Dante, avait épousé la fille du secrétaire d'Alfieri, miss Frances Polidori, qui n'était Anglaise que par sa mère ; et, chez lui, l'esprit religieux se manifeste dès l'abord d'une tout autre façon ; il n'est point *prédicant*, comme les Anglais le sont par tempérament ou par habitude nationale, il est dépourvu de toute visée pratique, il s'intéresse plus au sentiment qu'à la morale. D'instinct, il se méfie des idées abstraites, qui séduisent si fort son ami Holman Hunt, et, tout aussi spiritualiste que lui dans son art, il est pourtant d'un symbolisme moins exclusif. Rossetti a ce trait commun avec les grands peintres de la Renaissance italienne, qu'il s'attache plus à la peinture de l'homme qu'à celle de la nature. Mais — et voici où il est bien du Nord, — ce n'est pas l'homme physique qui l'attire, l'« animal humain », comme dit M. Taine : c'est l'homme intérieur. Aussi, dédaigneux des belles formes du corps, ne recherche-t-il que l'expression et le genre de beauté qui peut le mieux la faire ressortir. Ce qu'il y a de religieux en lui, ce n'est donc pas la foi au surnaturel, l'idéal transcendental, le besoin d'établir la vie sur des bases fixes : c'est une disposition toute subjective, une faculté très moderne, l'extase. Lui est-elle naturelle, ou l'a-t-il apprise par un effort d'intelligence et de cœur, à force de vivre avec Dante et les quattrocentistes? Nulle critique ne pourrait le deviner. Ce qui est certain, c'est qu'il s'est fait une âme capable de ce sentiment excessif, absolu, qui demeure le même quand il se porte sur un objet terrestre ou céleste, qui absorbe tout l'être comme dans une sorte d'hypnotisme, qui supprime la différence entre le réel et l'imaginaire. Ce sentiment avait disparu presque entièrement pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle, où on ne le trouve qu'à l'état d'exception chez quelques malades; et il éclate de nouveau dans la *Maison de vie*[1].

1. Une excellente traduction de la *Maison de vie*, par Mme Clémence Couve, vient de paraître chez Lemerre; nous la reproduisons dans nos citations.

Là, tout à fait comme dans certains sonnets de Dante, ou comme dans certains morceaux du *Paradis*, les mots s'acharnent à traduire des nuances inaccessibles, le sens échappe par moments pour se révéler soudain en ouvrant à l'imagination des perspectives infinies, la pensée n'est plus emprisonnée dans la réalité, mais flotte librement à travers le rêve, où les images se déforment et s'étirent comme des nuages disloqués, où l'on a la poignante impression d'un être éperdu, arraché à lui-même, qui n'est plus le maître de ses sensations :

« O toi qui, à l'heure de l'Amour, avec extase — offres sans cesse à mon cœur — enveloppé du feu de l'Amour, ton cœur, testament de l'Amour ; — toi que j'ai approchée et dont j'ai respiré le souffle —

« Comme le plus pur encens du sanctuaire de l'Amour, — toi qui as rendu témoignage de l'Amour sans parole et, soumise — à sa volonté, as confondu ta vie avec la mienne, — et murmuré : « Je suis à toi, tu ne fais qu'un avec moi ! »

« Oh ! que de grâces tu me fais, quelle récompense tu m'accordes — et quelle gloire pour l'amour, quand — descendant les noirs degrés jusqu'aux sombres écueils —

« Battus par les ondes amères de la région des soupirs, — tu apporteras la délivrance ; quand tes yeux — attireront mon esprit enchaîné jusqu'à ton âme. »

Cela nous reporte directement à la *Vita Nuova*, à laquelle d'ailleurs est emprunté le titre du recueil. Nous sommes, selon la magnifique expression du poète, dans « la sphère des images infinies de l'âme », et nous y restons du commencement à la fin du recueil, où Rossetti célèbre la joie de l'amour ou le désespoir du regret. Lui, ne l'a jamais quittée ; et quand il posait la plume pour prendre le pinceau, quand il abandonnait l'outil libre et subtil de la poésie pour le royaume des lignes et des couleurs, le caractère de son inspiration ne changeait pourtant pas. Comme ses sonnets et comme ses ballades, ses peintures sont des visions : dans le *Rêve de Dante*, la plus vaste de ses compositions, dans la *Beata Beatrice*, dans la *Mort de Béatrice* (que nous avons reproduite), dans la *Damoiselle élue*, dans la *Pia*, dans bien d'autres encore, ses figures ont une immobilité, un silence, une attitude presque suspendue, une hésitation lente dans leurs rares mouvements, qui les font ressembler à ces figures de rêve qui demeurent longtemps comme posées devant l'imagination sans cependant se préciser entièrement. Parfois, il se plaît à les entourer de brillants accessoires, il sème autour d'elles des fleurs, — des roses surtout, qu'il peint avec une rare perfection, — il les drape à la

vénitienne; les riches vêtements dont il les habille ont des couleurs qui font penser à celles de Giorgione, — sans que pour cela elles perdent un instant leur apparence surnaturelle, le je ne sais quoi qui montre qu'elles n'ont pas d'existence réelle, que, même fixées sur la toile, elles sont encore en union profonde et discrète avec l'âme de l'artiste. Religieux, profanes, mythologiques, les sujets ne sont pour Rossetti que des prétextes : sous des formes diverses, il n'exprime jamais que son rêve; les attitudes, les traits, les couleurs changent, — et c'est toujours lui.

Burne-Jones, qui représente la seconde période du Préraphaélitisme, a encore les mêmes tendances religieuses que ses aînés, mais peut-être moins accentuées. Il est plus *imaginatif* qu'eux, il attache plus d'importance à la représentation figurée de la pensée qu'à la pensée elle-même. Sans doute, la légende chrétienne l'inspire encore à l'occasion : il aime surtout à lui emprunter des anges dont les robes ont des plis anciens, dont les figures sont d'une beauté parfaite, hiératique et monotone. Mais il se dirige plus volontiers encore vers d'autres époques; vers l'antiquité, qu'il interprète librement, comme on peut le voir par sa *Sibylla delphica*, que nous avons gravée dans notre précédent article; vers le moyen âge, chevaleresque surtout, dont il aime le vague symbolisme et la grave mièvrerie. Son *Chant d'amour*, par exemple, est presque une page du *Roman de la Rose*. Un chevalier est assis aux pieds de sa dame, qui joue de l'orgue, et derrière eux, se montre la figure de l'Amour inspirateur; non pas l'enfant railleur et gai, le fils d'Aphrodite dont Anacréon chantait les tours plaisants, mais un adolescent à figure sérieuse, un « Esprit » — comme disaient les trécentistes — descendu du ciel, tenant les cœurs sous sa douce domination et leur inspirant les subtils raisonnements qui mitigent et nuancent la passion. Nous sommes très loin de l'art prédicant de Holman Hunt, nous n'en sommes plus à l'art qui manifeste la religion comme le veut Ruskin, mais nous sommes encore dans un art religieux, en ce sens du moins que son inspiration est plus transcendentale que pittoresque.

C'est probablement en partie à cause de ces dispositions religieuses et mystiques, à cause de l'importance presque apostolique que la peinture prenait dans leur esprit, que, dès leurs débuts, les Préraphaélites se mirent à l'œuvre avec un sérieux exceptionnel. Jamais école n'a eu de l'art une plus haute conception, jamais jeunes gens n'ont travaillé avec une foi plus profonde à leur œuvre. Aussi, malgré l'importance primordiale qu'ils attribuaient à la pensée, n'ont-ils

reculé devant aucune des difficultés du métier. Là encore, nous les trouvons d'accord avec les théories de Ruskin, avec son goût pour l'exactitude des détails qu'il exprime à chaque instant et à propos de tous les sujets :



ÉTUDE DE GORGONE, POUR UN BOUCLIER, PAR M. BURNE-JONES.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

« Chaque herbe, chaque fleur des champs, a sa beauté distincte et parfaite ; elle a son habitat, son expression, son office particulier, et l'art le plus élevé est celui qui saisit ce caractère spécifique, qui le développe et qui l'illustre, qui lui donne sa place appropriée dans l'ensemble du paysage, et par là rehausse et rend plus intense la grande impression

que le tableau est destiné à produire... Chaque classe de roche, chaque variété de sol, chaque espèce de nuage doit être étudiée et rendue avec une exactitude géologique et météorologique; cela n'importe pas seulement à la vérité du détail, cela est encore plus important pour obtenir ce caractère simple, sérieux et harmonieux qui distingue l'effet d'ensemble des sites naturels. Toute formation géologique a ses traits essentiels qui n'appartiennent qu'à elle, ses lignes déterminées de fracture qui donnent naissance à des formes constantes dans les terrains et les rochers, ses végétaux particuliers parmi lesquels se distinguent encore des différences plus particulières par suite des variétés d'élévation et de température. De ces circonstances modifiantes résulte la multiplicité infinie des ordres de paysages, dont chacun présente un accord parfait entre ses parties. »

Il n'est pas besoin de réfléchir longtemps sur ces conditions imposées à la peinture pour voir à quel point, malgré une superficielle analogie, elles s'écartent des diverses théories réalistes. Pour les réalistes, la représentation exacte de la nature est un but en soi, les modèles ne sont ni beaux ni laids et n'ont d'autre sens que leur forme, l'artiste a atteint son but lorsqu'il a reproduit cette forme telle que la voit son œil. Pour Ruskin, la vérité n'est pas dans l'exactitude, n'est pas dans la reproduction des formes sensibles, mais dans le sens que l'artiste peut découvrir dans ces formes et mettre en relif par son art : « Surprendre dans l'herbe ou dans les ronces ces mystères d'invention et de combinaison par lesquels la nature parle à l'esprit; retracer la fine cassure et la courbe descendante et l'ombre ondulée du sol, qui s'ébranle avec une légèreté et une finesse de doigté qui égale celle de la pluie; *découvrir jusque dans les minuties en apparence les plus insignifiantes et les plus méprisables l'opération incessante de la puissance divine qui embellit et glorifie; proclamer enfin toutes choses pour les enseigner à ceux qui ne regardent pas et ne pensent pas : voilà ce qui est vraiment le privilège et la vocation spéciale de l'esprit supérieur ; voilà, par conséquent, le devoir particulier qui lui est assigné par la Providence.* »

Holman Hunt ne s'exprime guère autrement. Il proteste hautement contre la qualification de réaliste. L'art, selon lui, cesserait d'avoir le moindre intérêt s'il n'était qu'une représentation plus ou moins soignée d'un fait dans la nature. Compris ainsi, il rabaisserait l'artiste au niveau d'un simple imitateur, et l'imitation trouble la vision que l'homme peut avoir des choses, « à peu près comme quand la maladie vous met un nuage épais devant les yeux ». Aussi les



ÉTUDE DE DRAPERIE, PAR M. BURNE-JONES.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

œuvres de pure imitation, au lieu de faire sentir au spectateur « combien le monde est plus beau qu'il ne se le figurait », finissent-elles par le lui représenter comme un vrai cauchemar. Mérimée, un des premiers critiques français qui se soient occupés des Préraphaélites, a fort bien caractérisé leurs rapports avec le réalisme : « L'imitation *exacte* de la nature, dit-il, tel est le mot d'ordre des novateurs. Si vous faites un portrait, ce n'est point assez, vous diront-ils, de bien copier la figure et l'expression de votre modèle; vous devez encore copier tout aussi fidèlement ses bottes, et si elles sont ressemelées, vous aurez soin de marquer ce travail du cordonnier. Sous ce rapport, la nouvelle école anglaise et celle de nos réalistes ne s'entendraient que sur un point : c'est à nier presque tous leurs devanciers. Les réalistes sont venus protester contre les habitudes académiques, contre les poses de théâtre, les sujets tirés de la mythologie, l'imitation de la statuaire antique. Ils ont voulu prendre la nature sur le fait et l'ont trouvée chez les commissionnaires au coin de leur rue. En Angleterre il n'y avait ni académie ni mythologie à combattre. Jamais on n'y avait connu la peinture qu'on nomme classique. La seule convention qui fût à renverser, c'était un coloris d'atelier, une méthode de barbouillage. *Il faut remarquer encore que c'est à l'instigation des littérateurs que les Préraphaélites ont levé leur étendard, tandis que nos réalistes sont des artistes qui se révoltent contre les jugements des gens de lettres.* »

La phrase que j'ai soulignée marque la tendance la plus générale et la plus frappante des Préraphaélites; mais il ne suffit pas de dire que c'est à l'instigation des littérateurs qu'ils ont levé leur étendard : ils étaient littérateurs eux-mêmes, et leur peinture est de la littérature. Cela est vrai pour tous, même pour Millais, le plus « peintre » de l'École. Dès leurs débuts, nous les voyons chercher leurs sujets dans la poésie et s'imprégner de poésie, chacun choisissant d'instinct les poètes qui lui conviennent le mieux. C'est une commune admiration pour Keats qui met pour la première fois en rapport Hunt et Rossetti. Holman Hunt s'inspire spécialement de la Bible et des poètes anglais, Rossetti de Dante et des trécentistes, Burne-Jones des poèmes chevaleresques. Aussi, arrive-t-il parfois que certains de leurs motifs sont de qualité exclusivement littéraire : ainsi, les *Sept jours de la Création*, de Burne-Jones : un ange symbolique, sept fois le même, changeant à peine d'attitude d'une toile à l'autre et portant toujours un globe dans lequel on voit successivement apparaître, en formes vagues, les divers résultats des paroles de Dieu. Toute la grâce du



FRONTISPICE DES « EARLY ITALIAN POETS », PAR D.-G. ROSSETTI.

(Composition de l'artiste.)

sujet est dans la conception même, d'une si charmante affectation de naïveté. Ainsi une autre composition bien connue, du même artiste, *Merlin et Viviane*, inintelligible pour quiconque ne connaît pas la légende du cercle magique où le barde et la fée avaient à jamais enfermé leur amour. Ainsi plusieurs tableaux de Holman Hunt, qui sont presque des illustrations : *Claudio et Isabella*, sur un passage de *Mesure pour mesure* [1], *Isabelle et son pot de basilic* [2], sur un conte célèbre de Boccace [3], etc...

Ainsi la plupart des toiles de Rossetti, dont les figures ont toujours un sens profond, et qu'il a presque toujours expliquées et commentées dans des sonnets ou des poèmes. Avec tous les trois, avec aussi les artistes moins importants ou moins significatifs qui les entourent, nous sommes aussi loin que possible de l'art pur, tel que le conçoivent les réalistes modernes, qui ne pensent qu'à représenter des objets; tel que le concevaient les artistes de la Renaissance qui ne pensaient qu'à reproduire de beaux corps; et, à ce point de vue, ils se rattachent directement aux primitifs, bien plus que par certaines imitations plus ou moins réussies de procédés techniques, comme l'acuïté de couleur et la netteté du dessin. Du reste, par la qualité de leur peinture comme par la nature de leurs goûts littéraires, ils diffèrent profondément les uns des autres; et si, comme nous l'avons vu, leurs tendances générales sont communes, les applications en sont tout individuelles.

Rossetti, d'un bout à l'autre de son œuvre, demeure un pur poète. Du peintre, si par ce mot on entend l'artiste qu'intéressent avant tout les choses sensibles à la vue, il n'a guère que le goût des belles couleurs et des riches accessoires. Son dessin est souvent médiocre, avec des fautes évidentes : presque toutes ses femmes ont des mains trop grandes, et le défaut est d'autant plus frappant qu'il aime à les représenter jouant des instruments à cordes; très souvent, les étoffes qui les drapent paraissent révéler d'étranges imperfections physiques, un bras trop court ou une épaule rentrée. Mais le coloriste, qui sait employer et harmonier de magnifiques nuances, qui sème autour de ses figures, comme dans la *Ghirlandata*, des fleurs éblouissantes, fait pardonner les négligences du dessinateur. D'ailleurs, on sent si bien que le but qu'il poursuit l'autorise à négliger les détails de la perfec-

1. *Claudio,* Death is a fearful thing.
2. *Isabella,* And shamed life a hateful.
3. Le *Basilic salernitain.*

tion technique ! Avec ses doigts trop longs et amaigris par la fièvre qui la mine, la *Pia* tourne doucement la bague passée à son annulaire gauche, et ce simple mouvement raconte son angoisse et le lent drame de sa mort parmi les miasmes de la maremme avec autant de puissance d'évocation que les deux vers du *Purgatoire* par lesquels Dante a consacré son souvenir; et malgré une épaule peut-être défectueuse, la *Proserpine*, serrant entre ses doigts la grenade à laquelle elle a imprudemment goûté, dresse devant nos yeux une tragique image de mortelle inquiétude et de mélancolie sans espoir. En sorte que l'art du peintre demeure intact, en dehors de la technique, dans cette intensité suprême d'expression qu'il parvient à donner à ses figures, sans le secours de grands gestes ni de mouvements violents. C'est là, me semble-t-il, qu'est la valeur artistique des toiles de Rossetti, dont la haute valeur poétique ne supporte aucun doute : il a compris que l'époque *plastique* de la peinture était passée; que le corps humain, sa vigueur et sa beauté, ne jouissant plus de la même estime qu'autrefois, la simple représentation du corps ne pouvait être l'unique objet de l'art; qu'en une époque tout intellectuelle, la peinture elle-même devait obéir au courant général et poursuivre un autre idéal que celui de la forme pure, et que cet idéal ne pouvait être que l'*expression*. Bien d'autres, sans doute, l'ont compris avant lui, en France aussi bien qu'en Angleterre : mais ils ont commis l'erreur de chercher, comme Delacroix par exemple, l'expression dans le mouvement, qui est insaisissable et ne peut être peint. En retournant aux sources de la peinture, à l'époque où les Botticelli, les Beato Angelico, les Pollajuolo, les Ghirlandajo, indifférents aussi à la beauté du corps, attentifs seulement à la pensée religieuse que les corps peuvent révéler, arrivaient à traduire leur sentiment tout entier en représentant des figures presque immobiles, il a vu que l'attitude la plus calme et le geste le plus lent sont parfaitement compatibles avec la plus grande intensité de la vie intérieure; et il a rendu à l'art des qualités expressives qu'il avait perdues depuis la Renaissance.

Holman Hunt paraît avoir poursuivi le même but, mais avec un bonheur moins complet. Il a trop sacrifié, d'une part à la complication des sujets, d'autre part, à l'imitation de quelques procédés qui ne peuvent pas être rajeunis; ses tableaux sont parfois des énigmes, auxquels la légende est indispensable, et qui ont le tort de chercher à traduire, non des sentiments, mais des situations : ainsi son *Rienzi*, ses *Deux gentilshommes de Vérone*, etc. Très supérieur à

Rossetti comme dessinateur, il a travaillé avec un soin infini le détail de ses tableaux : ainsi, pour le fond de l'*Ombre de la Mort*, qui représente les collines de Nazareth et la plaine de Jezréel, il a étudié le paysage jour par jour aux mêmes heures, avec l'ambition d'arriver à la plus grande exactitude possible; il a passé plusieurs a nnéesà ce travail. Il a atteint son but, sans aucun doute. Mais cet effort même implique un effet fatigant sur le spectateur, et la trop grande netteté du dessin finit par nuire à l'illusion ; d'autant plus que Holman Hunt emploie des couleurs trop crues, des verts aigus, des jaunes vifs, des bleus implacables, des rouges flamboyants, qui rappellent peut-être les tons préférés des Filippino Lippi et des Botticelli, mais qui sont véritablement pénibles à des yeux accoutumés à des dégradations plus nuancées.

Burne-Jones est certainement, comme peintre, le plus complet des trois : il est à la fois dessinateur et coloriste. Il a profité des expériences de ses aînés dans la voie nouvelle qu'ils ont ouverte, et, s'il a acquis une merveilleuse sûreté de main, s'il est aussi consciencieux que Hunt dans ses études, il a l'avantage de ne pas le laisser voir. De plus, il est arrivé à se créer une palette qui est bien à lui : à l'inverse de Hunt et de ses couleurs crues, de Rossetti et de ses couleurs chaudes, il n'emploie guère — sauf, bien entendu, dans ses aquarelles — que des tons très doux, qui se marient dans une exquise symphonie de gris infiniment délicate. Ses figures apparaissent comme dans un jour effacé par un ciel, non couvert, mais voilé, et quelquefois parmi des paysages, peut-être imaginaires, mais qui rappellent pourtant les dunes de la côte anglaise. Toutes traduisent d'ailleurs une unité de sentiment un peu monotone, mais combien séduisante! Burne-Jones ne nous fait pas parcourir, comme Rossetti avec la *Damoiselle élue*, la *Vénus Verticordia*, la *Pia* et la *Proserpine*, la gamme des sentiments extrêmes; il nous tient toujours dans une douceur un peu mièvre et très tendre, qu'exprime si bien son roi *Cophétua* : un beau jeune roi revêtu d'une armure noire et sa forte tête nue, à demi agenouillé aux pieds d'une mendiante qu'il a fait asseoir sur son trône, et qui regarde dans l'infini avec des yeux sereins sans désir trouble.

Tels qu'ils sont, avec leurs différences et leurs inégalités, ces trois artistes se complètent merveilleusement : leur idéal n'est pas le même, mais il est également haut; Rossetti est plus génial, Holman Hunt et Burne-Jones sont plus savants, mais la conscience qu'ils ont de leur art est également noble, fière et désintéressée. Et



ÉTUDE POUR L'« AMOUR AVEUGLE », PAR M. BURNE-JONES.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

leur œuvre demeure, à notre avis, la plus belle protestation que des artistes et des penseurs aient pu dresser contre le mercantilisme vulgaire, la platitude satisfaite et les mesquines habiletés de la plus grande partie de l'art contemporain. Leur effort collectif était en telle opposition avec le mouvement général qu'on a commencé par les trouver ridicules; puis, comme toujours les hommes qui ont le courage de concevoir la beauté, ils ont fini par rallier un certain nombre de suffrages, dont la distinction pouvait consoler du petit nombre; le grand public est venu à son tour, comme toujours également, apportant en ces matières plus de bonne volonté que de discernement, et l'on a vu naître les exagérations *esthètes* dont il serait injuste de rendre les Préraphaélites responsables; enfin, l'équilibre s'est établi, et l'on peut se rendre compte de la place qu'occupera dans l'histoire de l'art, le mouvement dont les trois peintres que nous avons étudiés sont les représentants les plus complets. A coup sûr, il n'est pas et ne sera jamais général, comme l'a été le romantisme, comme le redeviennent d'époque en époque les diverses formes du réalisme : il est pour cela beaucoup trop aristocratique, et il faut bien le reconnaître aussi, beaucoup trop spécial. Tout le monde ne peut pas se faire une âme quattrocentiste; un petit nombre de personnes seules trouvent du plaisir à raisonner leurs sentiments; un plus petit nombre encore parviennent, si je puis m'exprimer ainsi, à dégager leurs passions et leurs idées de leurs attaches matérielles pour les emporter dans une région où l'intelligence les transforme et les ennoblit. C'est à ces élus que s'adresse la peinture des Préraphaélites anglais, comme c'est à eux que s'adressaient déjà la *Vita Nuova*, le *Convito*, les *Trionfi*, le *Cortigiano*, les *Ragionamenti Amorosi*, toute cette étrange et séduisante littérature qui a vécu plus de deux siècles de l'impulsion de Dante, et à laquelle Rossetti et ses émules sont retournés à travers les âges.

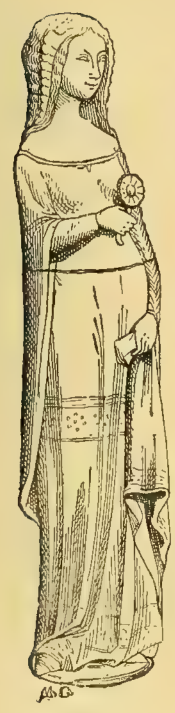
ÉDOUARD ROD.



UN

DICTIONNAIRE DE L'AMEUBLEMENT

ET DE LA DÉCORATION[1]



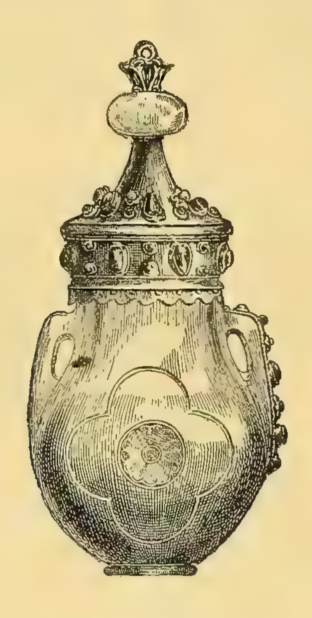
L'ouvrage dont nous voulons annoncer l'apparition est assurément un des plus utiles et un des plus considérables qui aient encore été entrepris par la librairie d'art. C'est avec un sentiment de légitime fierté pour notre production nationale que nous avons appris la mise au jour du grand travail de notre collaborateur M. Henry Havard. La tâche colossale que notre ami avait assumée, depuis plus de huit ans déjà, pouvait paraître bien lourde pour d'autres épaules que les siennes. Ses éditeurs, dont le risque était gros, doivent être à l'heure actuelle complètement rassurés. Quant à ceux qui avaient été à même d'apprécier le zèle laborieux, l'expérience, l'activité de M. Havard, ils ne pouvaient concevoir aucune inquiétude au sujet du sort final de cette publication.

Le premier volume vient de paraître; il comprend plus de 512 pages à deux colonnes, de format in-4°, avec un minimum de 500 gravures dans le texte et 64 planches hors texte, en couleurs. Le second volume est terminé à l'état manuscrit, et déjà en partie livré à l'impression; les autres sont en fiches et très avancés. Les illustrations sont toutes sur le chantier.

1. *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration, depuis le* XIIIe *siècle jusqu'à nos jours*, par Henry Havard. Paris, Maison Quantin et Cie. L'ouvrage formera 4 volumes in-4°, du prix de 55 francs chacun. L'ouvrage complet, en souscription : 200 francs.

Quoi qu'il arrive, l'ensemble de la publication est donc assuré et se poursuivra sans interruption, à intervalles réguliers, de dix mois en dix mois; les souscripteurs n'ont à redouter aucun mécompte.

L'auteur de la *Hollande à vol d'oiseau*, de la *Faïence de Delft* et de l'*Art dans la maison* n'est pas de ceux qui ont besoin d'être présentés au public, surtout aux lecteurs de la *Gazette*. Il occupe une situation éminente dans la critique d'art; ses ouvrages sont dans toutes les



AMPOULE DU XIV[e] SIÈCLE.

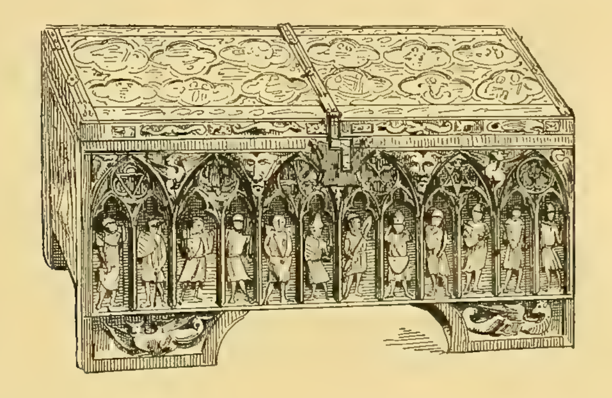
(Musée de Caen.)

mains. L'œuvre nouvelle à laquelle il va attacher son nom mérite l'attention de tous les hommes d'étude, de tous les amateurs et de tous les artistes. Elle est destinée à combler une lacune signalée depuis longtemps par ceux qui s'intéressent à l'histoire et à la technique des arts décoratifs; elle rendra même les plus grands services à l'ouvrier, au fabricant, à tous les producteurs qui touchent de près ou de loin aux industries d'art. Elle sera non seulement un vaste dictionnaire destiné à prendre place sur les rayons de toute bibliothèque sérieuse entre le Littré et le Viollet-le-Duc, mais aussi une grammaire historique et pratique de l'art ornemental appliqué à l'habitation moderne.

Le mobilier, dans son expression la plus étendue, même si l'on n'y comprend pas le mobilier religieux, n'embrasse-t-il pas, en effet, la

plupart des manifestations de l'art décoratif? Son étude ne conduit-elle pas logiquement à la connaissance des formes les plus usuelles de l'art appliqué aux besoins sociaux? Le mot de *mobilier* suffit, à lui seul, à exprimer la diversité des branches de l'art qu'il embrasse. Son histoire, pendant les siècles où il a reçu tous ses développements et ses décisives transformations résultant de l'adoucissement des mœurs, du souci du confort, est l'histoire même de la société civilisée.

Comme le fait remarquer très justement M. Havard dans la préface de son ouvrage, on se plaignait de toutes parts de l'absence d'un livre qui, sur un plan didactique, mît à la portée du plus grand



PETITE CASSETTE EN IVOIRE SCULPTÉ.

(Fin du XIVe siècle.)

nombre les moyens de se renseigner sur les usages successifs, sur les formes, sur la décoration, sur les dénominations précises des objets qui servent à meubler l'habitation. Le costume, mieux partagé, avait fourni la matière de travaux importants, et, pour la France, notamment, les ouvrages de MM. Quicherat et Demay ne laissaient rien à désirer. Pour le mobilier, au contraire, on peut dire que tout ou presque tout était à faire. Les études sur des points définis, les monographies spéciales, les recherches d'érudition pure consacrées exclusivement à une époque, à un règne ou même à un objet, étaient assurément nombreuses et pouvaient fournir de précieux éléments d'information; mais, ni le remarquable *Dictionnaire du mobilier* de Viollet-le-Duc, limité au moyen âge et d'ailleurs très incomplet, ni l'excellent *Glossaire archéologique* de M. Victor Gay, dont la publication est malheureusement trop lente, ni le livre si neuf et si piquant de M. Edmond Bonnaffé sur certains meubles français du XVIe siècle,

ne pouvaient suffire aux exigences chaque jour croissantes des travailleurs. Comme beaucoup de bons esprits, M. Havard avait été frappé « de la difficulté de se renseigner exactement sur la nature et les fonctions de notre mobilier ancien ». Il avait maintes fois constaté non seulement « l'ignorance profonde où l'on est de tout ce qui regarde l'ameublement de nos ancêtres, mais encore les hérésies sans nombre qui se sont acclimatées dans le langage contemporain et dans



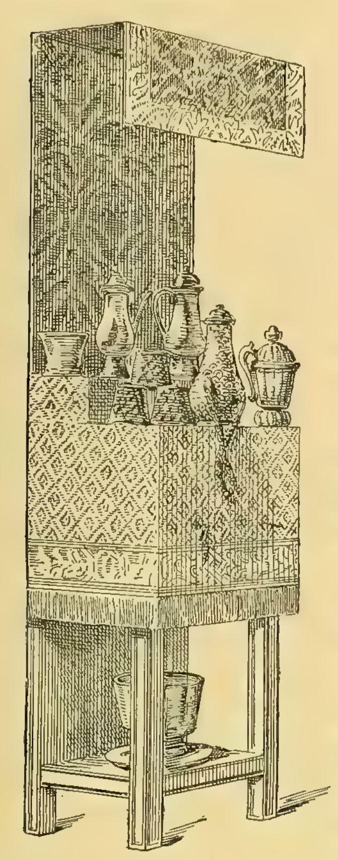
BERCEAU DE PARADE EN BOIS PEINT, AVEC SA BERSOUÈRE.

(XVe siècle.)

la littérature ». La lacune était évidente. Il fallait, pour la combler, un homme de robuste énergie, un esprit critique de large envergure, un érudit abondamment pourvu de patience, de méthode et d'abnégation. Notre ami s'est voué à cette tâche héroïque; il aura consacré dix années de sa vie à son achèvement.

Le programme ainsi posé, la forme du *dictionnaire*, offrant, dans l'ordre alphabétique, une suite de monographies détachées, était celle qui s'imposait par la nature même des services que le plus grand nombre était en droit d'exiger d'un tel instrument de recherches. Seule, en effet, elle permet au lecteur de trouver tout de suite et sans hésitation, l'article qui l'intéresse.

Dans le principe, l'auteur et l'éditeur avaient pensé pouvoir restreindre leur travail à une période de quatre cents ans, commençant à l'aurore du xve siècle et finissant à la Révolution française. Mais il n'ont pas tardé à reconnaître : que la force des choses les entraînait à remonter, d'une part, cent ans plus haut et, d'autre part, à s'avancer jusqu'au milieu du xixe siècle.

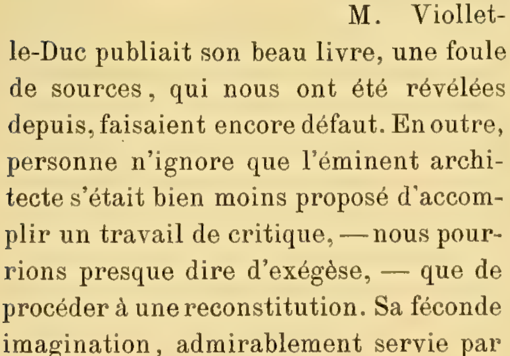


DRESSOIR GARNI DE SES OBJETS.

(xve siècle.)

Sur ce point, nous ne pouvons mieux faire que de laisser la parole à l'auteur lui-même. Ce sera la meilleure manière de montrer la portée de ses efforts et d'en faire apprécier l'opportunité.

« Une des raisons qui nous avaient engagé, dit M. Havard, à ne pas remonter au delà de l'an 1400, c'est qu'un de nos écrivains les plus compétents, M. Viollet-le-Duc, a, dans un *Dictionnaire* justement apprécié, traité du mobilier pendant le moyen âge. Malheureusement, à l'époque où M. Viollet-le-Duc publiait son beau livre, une foule de sources, qui nous ont été révélées depuis, faisaient encore défaut. En outre, personne n'ignore que l'éminent architecte s'était bien moins proposé d'accomplir un travail de critique, — nous pourrions presque dire d'exégèse, — que de procéder à une reconstitution. Sa féconde imagination, admirablement servie par un crayon merveilleusement habile, s'était appliquée surtout à nous faire voir l'ameublement du moyen âge, sinon tel qu'il était, du moins





BAS-RELIEF DE BOIS SCULPTÉ.

(Travail du xvie siècle.)

tel qu'il devait être. Il avait, en outre, concentré son attention sur un petit nombre de points. Son ouvrage ne comprend guère plus de trois cents articles relatifs au mobilier, le nôtre en embrasse plus de six mille. Nous avons donc cru qu'il était de notre devoir, tout en admirant beaucoup M. Viollet-le-Duc, de le compléter parfois et de le rectifier quand il était besoin.

« Une autre raison, qui nous a également obligé à remonter jusqu'à l'an 1300, c'est qu'au XIVe siècle le mobilier français commence à revêtir des formes précises et, disons-le, nationales. Jusque-là, son caractère était demeuré quelque peu incertain. Sa fabrication sans règles bien fixes, ses façons rudimentaires n'avaient rien de définitif ni de bien particulier. La fin du XIIIe siècle voit éclore, au contraire, un art mobilier nouveau, qui ne cherche plus seulement à être somptueux et brillant, mais qui se préoccupe aussi d'être pratique. Remarquons enfin que le XIVe siècle, quoique bien troublé, est toutefois singulièrement plus calme que le siècle suivant. Comme conséquence, il est infiniment plus riche en beaux ameublements, en tentures de prix, en orfèvreries admirables. La seconde partie de la guerre de Cent ans, ne laissera, en effet, presque rien subsister de ce luxe merveilleux. Fallait-il, pour que notre lecteur en connût les splendeurs, le renvoyer à un autre ouvrage?

« De même pour notre XIXe siècle. Chaque période de vingt-cinq années voit naître et disparaître un certain nombre de meubles nouveaux, que la génération précédente ignorait, que la génération suivante ne connaîtra plus et sur lesquels l'absence de documents ne manquera pas, dans la suite, d'embarrasser considérablement les curieux et les archéologues. Faut-il en citer quelques preuves? Au troisième acte de la *Mère coupable* de Beaumarchais, nous avons tous entendu la comtesse demander un brasier pour brûler les lettres de Chérubin et Suzanne lui répondre : « Si c'est pour brûler des papiers, la lampe de nuit allumée est encore là dans l'*athénienne.* » Qui de nous sait au juste, aujourd'hui, en quoi consiste une athénienne ? Bien peu de personnes seraient en état de dire quel est ce meuble dont Littré, lui-même, a oublié de relever le nom ? Mieux que cela ! Au second acte du *Fils de Famille*, Armand, le héros de la pièce, s'assied dans une *bohémienne* et s'y trouve fort bien. Qu'est-ce qu'une bohémienne? On le sait si peu qu'à la récente reprise de la pièce à l'Odéon, on était dans un grand embarras. Aucun tapissier ne put fournir d'explication, les fils des deux auteurs avouaient leur égale ignorance, et M. Lafontaine lui-même avait perdu tout souvenir du siège en ques-



Bonrotte del. Michelet, sc.

INTÉRIEUR DE CUISINE

D'APRÈS LE « MIRACLE DU TAMIS », PAR J. MOSTAERT.

(Musée de Bruxelles).

 Maison Quantin, imp.-éd.

tion. Ne pouvant faire figurer sur la scène le meuble exact, fallait-il couper la phrase ou changer le nom ? Pour d'autres problèmes plus anciens, l'embarras est au moins aussi grand, et chacun se souvient quelle terrible querelle suscita, lors des premières représentations de *Théodora*, l'usage de la fourchette. Des obscurités analogues se reproduiraient forcément dans cinquante ans, si l'on ne prenait soin



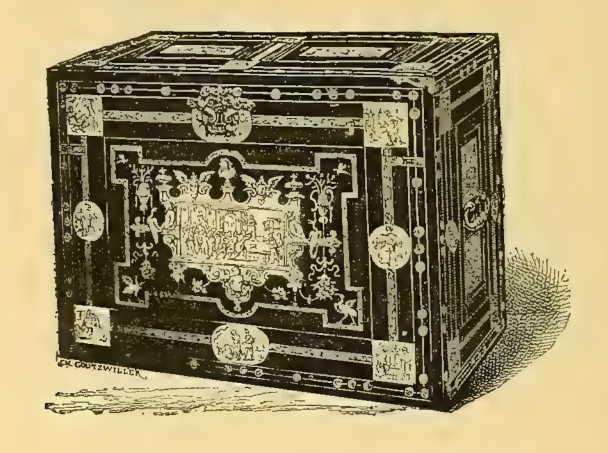
CATHERINE DE MÉDICIS, ÉMAIL DE LÉONARD LIMOUSIN.

(Musée du Louvre.)

aujourd'hui de fixer, par une ligne, par un mot, la forme et la destination d'objets, que la destinée condamne fatalement à une existence éphémère. On peut citer plus de vingt couleurs d'un usage courant au XVIIe siècle, dont les noms sont aujourd'hui pour nous sans aucune signification. Il en sera vraisemblablement de même dans cent ans pour mille objets d'un usage aujourd'hui général. »

On devine à quelle variété de matériaux un travail conçu sur un plan aussi vaste devait faire appel. Notre vieille littérature offrait une mine inexplorée. Que de trouvailles à faire, au point de vue des anciens usages de la technologie, dans les Chansons de geste et les

Romans de chevalerie, dans les historiens et les chroniqueurs du xve siècle, dans les petits poètes! Tous ont été mis à contribution : Christine de Pisan, Villon, Eustache Deschamps, Froissart, Monstrelet, Comines, et surtout les écrivains plus intimes, comme Antoine de la Sale, Guillebert de Metz, le descripteur de Paris, l'auteur anonyme du *Ménagier*, celui des *Cent Nouvelles*, et le maître d'école de Bruges, auteur du *Livre des Mestiers*. Au siècle suivant ce sont les Mémoires de Montluc, ceux de Marguerite de Valois et ses lettres, la Correspondance de Henri IV, le Journal de l'Estoile, Rabelais, Brantôme et Jean Louveau, le traducteur des *Nuits* de Straparole.



PETIT CABINET PORTATIF EN ÉBÈNE INCRUSTÉ.

(Travail du xvie siècle.)

Au xviie siècle, la moisson est encore plus riche; les *Historiettes* de Tallemant des Réaux, la *Muse historique* de Loret, la *Gazette de France*, le *Mercure galant*, les pamphlets de Bussy-Rabutin, les lettres de Mme de Sévigné, les Mémoires de Saint-Simon, les écrits de Scarron et de Furetière, les collections de documents parisiens réunis par Félibien, Dubreuil et Sauval, et enfin le « répertoire oublié de cette grande école de mœurs qui a nom le Théâtre », fournissent une foule de détails inconnus, mal compris ou demeurés obscurs, sur les usages intimes, sur le mobilier et sur le décor de l'habitation. Les documents apportés par les auteurs du xviiie siècle ne sont pas moins précieux; le *Journal* de Barbier, les *Mémoires secrets* de Bachaumont, les descriptions de Paris de Brice, de Piganiol, de Dargenville, de Mercier, et surtout les ouvrages didactiques spéciaux, comme le *Dictionnaire du Commerce* de Savary des Bruslons, source inépuisable

d'informations, l'*Encyclopédie*, le *Dictionnaire* de Trévoux, le *Livre-journal* de Lazare Duvaux, l'*Art du tapissier* de Bimont, l'*Art du menuisier* de Roubo, les catalogues de ventes, ont été dépouillés par M. Havard avec une patience inexorable. Ce dépouillement méthodique n'a pas seulement appris à l'auteur la nature et l'usage de certains meubles, peu connus, elle lui a fait aussi découvrir, dans les mœurs et



PETIT BUREAU DE DAME EN MARQUETERIE.

(Travail de la fin du XVIIe siècle.)

les traditions des diverses classes de la société, la cause des transformations logiques subies par notre mobilier et qu'on aurait pu croire purement accidentelles.

« C'est ainsi que nous voyons, dit M. Havard, des innovations dans la toilette régir, par contre-coup, les formes essentielles de certains meubles, et l'adoption des vertugadins faire disparaître les bras de la chaise, alors que le développement de la perruque força brusquement le fauteuil à raccourcir son dossier. De même, il est permis de constater que nous sommes redevables, à l'ampleur excessive des cols raides et des fraises godronnées, de l'usage journalier des fourchettes. D'autres fois, c'est l'origine ou la tenue d'un

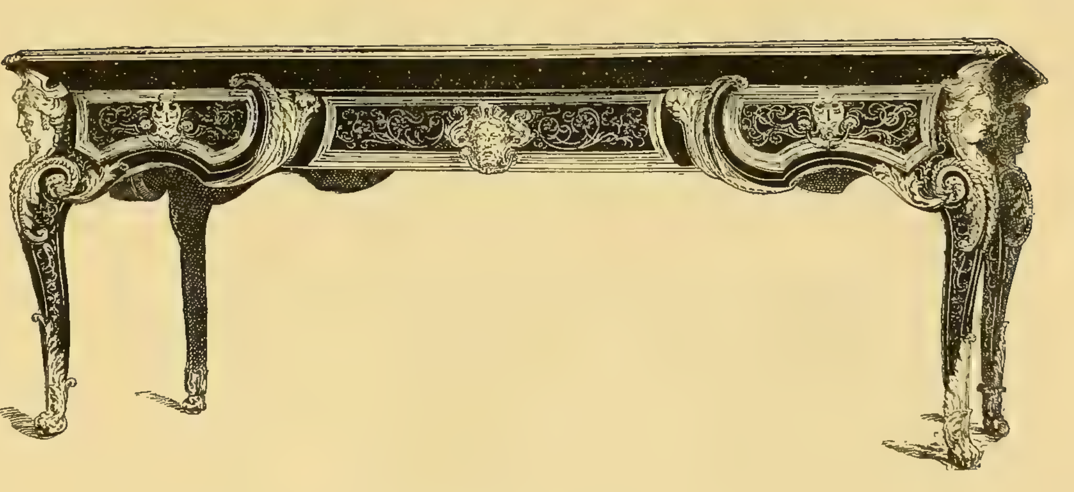
personnage qui nous vaut une innovation. N'est-il pas curieux de constater que la malpropreté du chancelier Séguier fut le point de départ de l'usage des couteaux arrondis, et que le cardinal de Mazarin importa d'Italie l'usage des assiettes creuses? »

A toutes ces sources utilisées par l'auteur il convient d'ajouter encore, et ce ne sont pas les moins importantes, les dossiers de nos archives provinciales, les anciens Comptes et les Inventaires royaux ou princiers, surtout ceux du XIVe siècle, époque si féconde pour la production du mobilier artistique et encore si peu connue, et ceux du XVIe. A ne citer que les principaux, ce sont : l'Inventaire du duc Louis Ier d'Anjou (1368), le testament de Jeanne d'Evreux (1372), l'admirable Inventaire de Charles V (1380) et celui non moins important du duc de Berry (1416), ceux de Charlotte de Savoie et d'Anne de Bretagne, ceux de Charlotte d'Albret et de Catherine de Médicis, les deux inventaires de Mazarin, les *Comptes de l'argenterie des rois de France*, qui commencent en 1316, et les *Comptes des bâtiments royaux* qui renferment tant de renseignements d'un prix inestimable.

Grâce à ces multiples investigations le *Dictionnaire de l'Ameublement* pourra nous renseigner sur l'étymologie des mots, sur le lieu de naissance d'un grand nombre de meubles, « en signaler la première apparition dans certaines localités, les suivre pas à pas dans leur course à travers la France, et, de cette façon, constater l'influence dominante de certaines provinces sur nos modes et sur nos usages ».

Nous ajouterons, — et il nous semble que c'est un des meilleurs éloges que l'on puisse faire du travail de M. Havard, — que partout les sources sont mentionnées avec scrupule et que les renvois aux documents originaux sont faits avec la plus sévère exactitude. Mais ici, pour le plus grand agrément du lecteur, l'érudition ne revêt point une forme rébarbative; elle se mêle, si je puis dire, au discours et fait corps avec la rédaction des articles. Qu'on prenne au hasard un de ces articles, qu'on prenne même un des termes les plus courants, comme le mot *Chandelier* ou comme le mot *Table*, on verra sur un exemple à quel point sont rigoureux les procédés et les méthodes de l'auteur.

D'abord une définition grammaticale de l'objet et l'indication des usages auxquels il répond ; puis, la nomenclature des matières diverses auxquelles on a eu recours pour sa fabrication ou son décor, et des formes que les artistes ont été amenés à lui donner; le dépouillement des comptes et des inventaires, dont beaucoup fournissent des descriptions précises qui permettent de suivre les transformations



GRANDE TABLE BUREAU A INCRUSTATIONS DE CUIVRE DORÉ.

(Travail de Boulle, XVIIe siècle.)

de l'objet, l'extension de son rôle et de ses usages ; enfin l'examen de ses conditions esthétiques, les principes de sa décoration, son histoire artistique, en un mot : telles sont les grandes lignes, dont les ramifications embrassent mille détails accessoires. L'article *Chandelier* ne comprend pas moins de vingt et une colonnes accompagnées de vingt-neuf reproductions d'époque et de caractère différents.



FEMME DE CHAMBRE BASSINANT UN LIT.

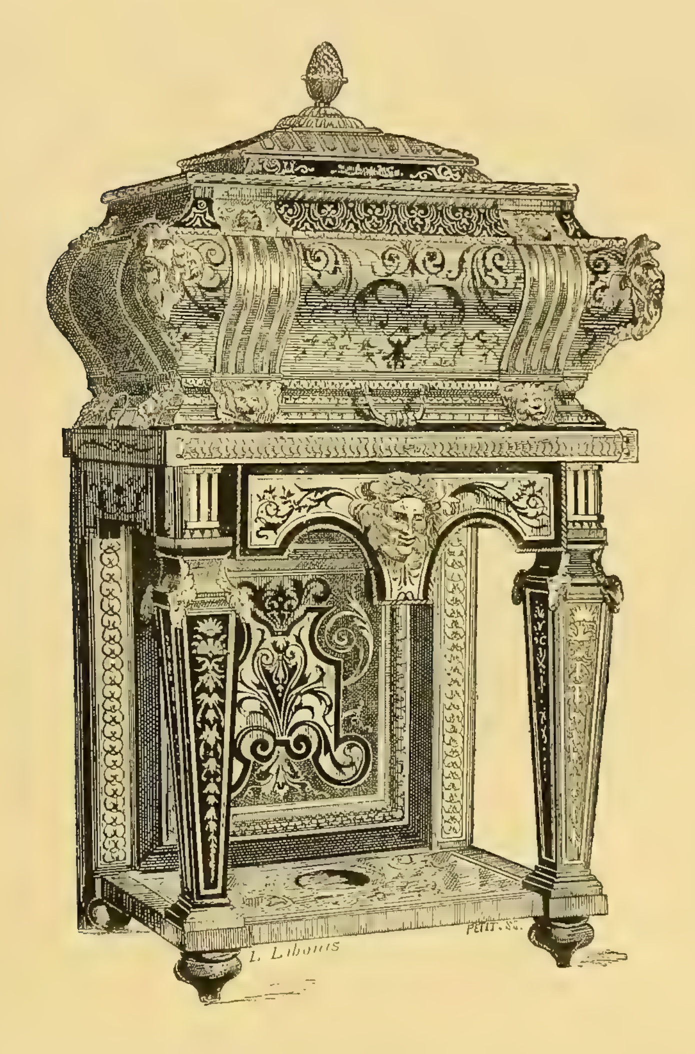
(D'après une gravure de Freudenberg.)

Car les reproductions gravées, de toute nature et de tout format, jouent un rôle capital dans le *Dictionnaire de l'Ameublement*. Elles l'animent d'un commentaire direct, toujours significatif.

La détermination des objets à reproduire, le mode d'interprétation des documents, le choix des dessinateurs ont été laissés à la discrétion de l'auteur; celui-ci a donc pu donner à son œuvre la forme qu'il a voulue. Le mérite de la réussite lui revient tout entier.

Pour les illustrations, M. Havard a suivi la même marche, pris les mêmes précautions que pour le texte. Il est remonté aux sources, « choisissant, dans le nombre, les documents qui pouvaient offrir aux lecteurs un renseignement précis, donnant la préférence aux objets

ayant un caractère historique ou qui se recommandaient par la beauté de la forme et de l'exécution », évitant, autant que possible d'avoir recours à ce qu'on est convenu d'appeler des « restitutions », consi-



COFFRE DE MARIAGE EN MARQUETERIE DE BOULLE.

(XVIIe siècle.)

dérant enfin que son devoir était « d'éviter l'arbitraire et de rester dans le domaine étroit de l'exactitude et de la vérité ». Ceci explique qu'il ait préféré, dans bien des cas, les documents graphiques à des spécimens d'ameublement d'une origine parfois suspecte. Une miniature, un vieux tableau, une estampe ancienne pouvaient offrir un

renseignement moins douteux que certains meubles frelatés et restaurés à outrance. « Les miniatures, en outre, remarque M. Havard, ont le même privilège que les livres, celui de nous montrer les meubles mêlés à l'action de la vie et de nous révéler, avec la place qu'ils occupaient, l'usage exact auquel on les faisait servir. »

Toutes les illustrations ont un véritable intérêt d'art, de curiosité ou d'enseignement. Elles sont toujours en rapport intime avec le



BOUCLIER EN FER REPOUSSÉ ET DAMASQUINÉ.
(Travail de M. Morel-Ladeuil.)

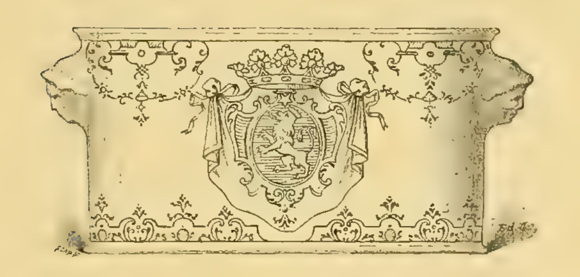
texte, qu'elles éclairent souvent d'une lumière indispensable; elles participent de l'immense variété des sujets que l'auteur a traités, et en feuilletant l'ouvrage on ne sait en vérité ce qu'il faut le plus admirer, de l'énorme labeur dépensé dans la rédaction des articles ou de la sagacité ingénieuse déployée dans le choix des illustrations. L'ensemble de ces 256 planches hors texte et de ces 2,500 gravures dans le texte formera un véritable musée des arts décoratifs.

Les spécimens que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs montrent avec quel soin la partie matérielle de l'ouvrage a été conduite. Tout au plus pourrions-nous exprimer le regret que l'abondance extrême des illustrations et la diversité des procédés employés ait, à certains égards, porté atteinte à l'austérité qui est

habituellement l'apanage des ouvrages de ce genre. Mais aurait-on bonne grâce à se plaindre de l'excès même des richesses?

Les artistes de talent qui ont coopéré à cette vaste entreprise ont compris qu'ils attachaient leur nom à une œuvre destinée à perpétuer le souvenir de leurs efforts; M. Jacques Leman, qui a composé le dessin de la couverture, MM. Edouard Garnier, Goutzwiller, Saint-Elme Gautier, Paul Laurent, Gérard, Toussaint, Kreutzberger, Libonis, Faucher-Gudin, Delafontaine, Mongonnot, etc., ont mis tous leurs soins à traduire les intentions de l'auteur. Sous la direction d'un chef aussi expérimenté ils avaient bataille gagnée. Le *Dictionnaire de l'Ameublement* entre dans le monde, le vent en poupe. Nous lui souhaitons bien sincèrement le succès dont il est digne et qui, on n'en peut douter, ne lui fera pas défaut.

LOUIS GONSE.



LES

DERNIÈRES ANNÉES DE VAN DYCK



LE rapide déclin de l'École flamande après Rubens est un fait historique établi à suffisance. Environné de collaborateurs admirables, l'illustre maître avait à ce point tiré parti des aptitudes de chacun d'eux, qu'en vérité l'École entière se résout en sa personnalité.

Nous ne disons point qu'un Jordaens, par l'ampleur du pinceau, la vigueur du coloris et la forme des conceptions, ne pût suffire à mainte entreprise rubénienne. La maison du Bois à la Haye nous en fournit la preuve, tout en montrant aussi la distance qui sépare les deux artistes. Au surplus, les années qui s'écoulent de la mort de Rubens à celle de Jordaens se caractérisent à merveille par le fait que Léopold d'Autriche, dont la piété a marqué dans l'histoire, donna plus de relief à son gouvernement par la protection accordée à Teniers que par les vastes toiles dont il fut à même d'enrichir les édifices du culte pendant son passage aux Pays-Bas.

Mais Jordaens et Teniers vécurent vieux et bien des artistes eurent le temps de se produire et de disparaître depuis Rubens jusqu'à l'époque de leur mort. Il n'en est pas de même en ce qui concerne Van Dyck. Tout porte à croire, au contraire, que la disparition prématurée de ce grand artiste influa, dans une mesure considérable, sur les destinées de l'École que le génie de son chef avait portée à une hauteur presque égale à celle de l'Italie un siècle auparavant. Il ne s'agit plus, en effet, d'un espace de trente-huit années; en dix-huit mois : du 30 mai 1640 au 9 décembre 1641, le maître et l'élève ont disparu de la scène du monde. Ce très court intervalle avait été pour Van Dyck d'une importance extrême et l'on va voir que si sa mort soudaine fut pour l'art en général une perte irréparable, elle vint frapper l'École d'Anvers au moment même où se préparait pour elle une ère nouvelle de splendeur.

Pour avoir trouvé en Angleterre les honneurs et la fortune, Van Dyck ne paraît s'être résigné à aucune époque de sa vie au rôle de peintre de cour. Nous savons qu'il ne fut pas insensible à l'attrait de la beauté anglaise, non plus qu'aux avantages d'une position privilégiée. Pourtant on le voit, à des intervalles presque réguliers, venir se retremper dans le milieu natal et, au lendemain des œuvres

trop souvent hâtives et superficielles qu'il laissait à Londres, faire éclore sous l'œil de ses confrères flamands des pages où chaque trait du pinceau est comme une affirmation de nationalité. Aussi, s'il devenait jamais possible de mettre en présence d'une exposition comme celle qui eut lieu à Londres au début de la présente année, et où se trouvaient réunies environ cent peintures de Van Dyck, un autre ensemble formé de pages créées seulement en Belgique, et choisies entre celles des galeries de Dresde et de Munich, du Louvre et du Belvédère, l'on verrait que toutes les élégances du courtisan ne sont qu'un vêtement d'emprunt. L'artiste comprend à merveille que, devant l'histoire, son renom devra se fonder d'abord sur un ordre de créations où l'amour de la nature dont il se sent possédé se fera jour avec une énergie plus mâle que dans les œuvres écloses sous l'influence énervante des gracieux modèles que lui procure la cour de Saint-James.

Passant sur les plus anciens séjours de Van Dyck à Londres, séjours de peu de durée et sur lesquels les renseignements font presque totalement défaut, nous savons quelle faveur l'accueillit à son voyage décisif de 1632. Au surplus, il arrivait dans la capitale anglaise précédé d'une vaste réputation, porteur de tout un ensemble d'effigies princières destinées spécialement au roi et à la reine [1]. Depuis bien des mois Gerbier était chargé de préparer sa venue et le jeune artiste qui tenait grandement à ne se présenter à Londres que sous les auspices de l'Infante et de la Reine mère, dont il venait d'achever le portrait à Bruxelles, entra dans une colère violente en apprenant que Gerbier s'était abstenu de lui faire part des désirs du roi, son maître [2].

Dès le mois de mars 1629, Charles Ier avait, par l'intermédiaire d'un de ses gentilshommes, Endymion Porter, fait à Van Dyck la commande d'un tableau. La peinture fut expédiée d'Anvers au mois de décembre. Rubens qui se trouvait alors à Londres, comme le fait observer M. Vanden Branden, aura sans nul doute fait ressortir auprès du roi la valeur de l'œuvre de son ancien élève [3].

C'est, du reste, une page remarquable. Le sujet, *Renaud et Armide*, a été traité diverses fois par le maître. L'une de ces versions se trouve au Louvre, et nous avions cru jadis pouvoir l'identifier avec la peinture commandée par Charles Ier. Il sera plus logique, pensons-nous, d'envisager le tableau plus considérable, appartenant au duc de Newcastle, comme représentant la toile arrivée en Angleterre dès l'année 1629. La belle estampe de P. de Ballin nous dispense de décrire ici la composition; celle du Louvre fut interprétée par le burin de Pierre de Jode avec un égal succès.

L'exécution particulièrement soigneuse de la peinture semble indiquer la haute importance qu'y dut attacher son auteur. Jamais, à notre connaissance, Van Dyck ne se montra plus précis dans son dessin. Comme coloriste il persistait dans son admiration pour les Vénitiens et s'il est juste de qualifier l'œuvre d'irréprochable, à coup sûr c'est la moins flamande de toutes celles que nous ait léguées son pinceau.

Il n'est pas sans intérêt, au moment où nous nous occupons des premières relations de Van Dyck avec Charles Ier, de dire un mot du portrait de Nicolas

1. Voy. la liste de ces œuvres dans W.-H. Carpenter, *Pictorial notices*, p. 71.
2. *Idem*, p. 64.
3. Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, p. 722.

Lanière, œuvre que Walpole déclare avoir été le point de départ de ces relations.

Lanière assurait n'avoir été admis à considérer son image qu'après avoir donné à l'artiste sept jours entiers de pose. On a invoqué ce fait pour montrer Van Dyck, au début de son séjour en Angleterre, apportant à ses travaux un soin qui contraste singulièrement avec le caractère, parfois très superficiel, de ses œuvres ultérieures. Il y a toutefois, à cet égard, une remarque à faire.

Le catalogue des œuvres de la collection royale, où figurait le portrait de Lanière, le mentionne en ces termes : « N° 34. Nicolas Lanière, maître de chapelle de Sa Majesté, peint par messire Antoine Van Dyck outre-mer [1]. »

Pareille indication n'a de sens que si l'on sait que Lanière remplit pour le roi une mission en Italie et qu'il séjourna notamment à Gênes, précisément à l'époque de la présence de Van Dyck dans cette ville. Il faut dès lors ranger le portrait du musicien dans la série d'œuvres à laquelle appartiennent les portraits des frères De Wael, conservés au Capitole, et celui de Georges Petel. l'auteur de la plupart des ivoires exécutés sous la direction de Rubens, et actuellement à la Pinacothèque de Munich.

Parmi les preuves d'extraordinaire faveur données à Van Dyck par la cour d'Angleterre, il en est une d'un caractère assez spécial et que nous ne nous souvenons pas d'avoir vue rapporter par les biographes du maître. Elle ressort d'une lettre adressée à l'abbé de Parc, par la reine Henriette-Marie [2].

A monsieur l'abbé de Parsen (sic) *à Anvers, et vicaire de l'ordre de Prémontré au païs de Brabant et de Frise.*

« Monsieur l'abbé de l'église de Parsen.

« Le bon rapport qu'on nous a faict de Théodore Waltman de Vandyck, chanoine de l'église de Saint-Michel à Anvers, et les bons et agréables services que nous recevons touts les jours du chevalier Antoine Vandyck, son frère, nous ont faict naistre le désir d'avoir auprès de nous le dict Théodore, pour nous servir de luy en qualité de chappelain. Or, ne pouvant espérer obtenir cela sans la licence de ses supérieurs, nous avons trouvé bon de nous adresser à vous, qui pour estre vicaire du général de son ordre aux pais de Brabant et de Frise, avez beaucoup de pouvoir et autorité sur luy : vous priants comme nous faisons très instamment de luy vouloir donner permission de passer par deça pour exercer auprès de nous ladicte fonction. Le crédit que par ce moyen il pourra acquérir tant à soymesme comme à tout son ordre, le contentement qu'il pourra recevoir jouissant de la conversation de son frère, la sécurité en laquelle il sera pour le faict de sa conscience, ayant à vivre soubs nostre protection, nous font espérer que vous ne nous esconduirez pas en ceste requeste, ains l'accorderes aussy librement, comme vous pouvez croire fermement que nous ne manquerons pas de nous en souvenir, quand l'occasion se présentera pour nous en revancher. Cependant nous prions Dieu qu'il vous ayt en sa sainte garde.

« Donné à notre cour de Londres, ce vingt et sixième d'aoust 1633.

« Henriette-Marie R. »

1. Carpenter, p. 23.

2. Voy. la Revue *Vlaemsche School* (1872, p. 133), publiée à Anvers par M. D. Van Spilbeeck. Nous saisissons cette occasion pour rendre hommage à la mémoire du très intelligent directeur d'une publication où ont paru nombre de travaux des plus distingués sur l'histoire de l'art flamand.

La permission fut accordée, et le chanoine alla rejoindre son frère à Londres. Le 9 mars tous deux étaient à Anvers, car une lettre de l'abbé de Parc annonce le retour de Waltman, et M. Vanden Branden nous montre Antoine faisant à Anvers un placement de fonds, le 28. Le même auteur nous apprend que le 14 avril Van Dyck envoyait de Bruxelles à sa sœur Suzanne une procuration à l'effet d'administrer les biens qu'il possédait en Belgique, ce qui paraît annoncer l'intention de n'y faire qu'un séjour momentané.

La présence du peintre, dans son pays natal, se prolongea toutefois jusque vers la fin de 1635. Ce temps assez long s'écoula presque entièrement à Bruxelles, où le grand artiste occupait, derrière l'Hôtel de Ville, la maison portant pour enseigne le *Paradis*. De cette époque datent quelques-unes de ses œuvres les plus considérables.

Ferdinand d'Autriche venait d'arriver, et Van Dyck fut appelé, presque immédiatement, à retracer les traits du nouveau gouverneur général. On le trouve représenté à mi-corps au Musée de Madrid ; à cheval, vu de face, et avec le bâton de commandant dans la galerie de M. Kinayston Mainwaring [1]. Il y a ensuite l'*Adoration des Bergers* de Notre-Dame, à Termonde, une des toiles religieuses les plus réputées du maître. Puis, le grandiose portrait de famille de Jean de Nassau-Siegen qui orne maintenant le château de lord Cowper à Panshanger, le portrait équestre d'Albert d'Arenberg, au palais de Bruxelles, et une seconde effigie, en pied, du même seigneur, dans le costume espagnol de chambellan, avec la clef d'or, appartenant à lord Spencer. La peinture n'est pas de fort belle qualité, mais elle porte la belle signature : *Antonius Van Dyck Eques p.*, qui équivaut à une date. Longtemps on a voulu, en dépit du collier de la Toison d'or, donner ce portrait pour celui de Rubens. Nous sommes certain de ne pas nous tromper dans sa détermination. La même signature, avec la date 1634, apparaît sur un autre portrait en pied, celui de la belle duchesse d'Havré, Marie-Claire de Croy, en robe de soie rouge, lamée d'or, appartenant à M. Ayscough Fawkes. A cette même époque appartiennent encore le superbe portrait de dame en satin noir, au Musée du Belvédère et peut-être aussi le portrait de la femme de Rubens au Musée de l'Ermitage.

Malheureusement, par une de ces ironies du sort, trop fréquentes dans l'histoire des arts, la plus imposante des créations que le maître eût laissée comme souvenir de son passage par la capitale brabançonne, périt dans le bombardement de 1695. C'était un vaste ensemble où étaient réunis tous les membres de la municipalité bruxelloise, au nombre de vingt-trois. Combien il serait aujourd'hui intéressant de pouvoir rapprocher cette œuvre des tableaux similaires auxquels Frans Hals et tant d'autres Hollandais de la grande époque ont attaché leur nom!

Les auteurs qui eurent l'occasion de voir la grande page de Van Dyck, et particulièrement Bullart, en furent très impressionnés. Voici comment s'exprimait, en 1682, l'auteur de l'*Académie des Sciences et des Arts :*

« Je ne dois pas oublier de dire icy pour la gloire de cet excellent homme, — il s'agit de notre artiste — qu'estant l'an mille six cent soixante-quinze à Bruxelles, un amy me fit voir cette grande peinture qui est de sa main à l'Hostel de Ville, où il a représenté au naturel tous ceux qui estoient de son tems dans le magistrat, et

1. Ce portrait figura à l'Exposition de Grosvenor Gallery, en janvier 1887, comme celui du duc d'Albe.

me dit qu'on en avait offert autrefois vingt mille florins : pour moi je la jugeay sans prix, et ne crus pas qu'il y eust un particulier assez puissant pour payer ce monument public. L'assiette de vingt-trois figures, grandes comme le naturel, est si ingénieusement et si bien disposée, qu'il vous semble d'abord voir cet illustre Sénat discourir et délibérer des choses de la République. Je ne pus la considérer sans estre touché de quelque respect; d'autant que la grandeur de cet ouvrage, l'éclat qui brille dans les yeux de ces graves sénateurs et le teint frais et vif de leurs visages m'inspirèrent ce sentiment : aussi je serai tousiours obligé à cet amy officieux de la peine qu'il a prise de me procurer la veüe d'une chose si rare et si merveilleuse. »

Avant la fin de 1635 Van Dyck avait repris à Londres le cours de ses travaux et de ses succès. Il est superflu de rappeler que de cette année même le peintre data les portraits des enfants de Charles Ier, si justement rangés parmi les merveilles de la Galerie royale de Turin. Le *Charles Ier* du Louvre suivit de près.

Incontestablement, les années qui s'écoulent jusqu'à la mort du peintre marquent dans sa carrière comme particulièrement fécondes; elles ajoutent peu à son renom. Il est douteux, aussi, qu'elles furent heureuses.

Sollicité de plus en plus comme portraitiste, Van Dyck ne parvenait à faire face aux commandes qu'avec l'aide de collaborateurs plus ou moins bien stylés. De Piles nous fait connaître cette distribution de la journée de travail où le modèle traverse à peine l'atelier du peintre. Battre monnaie n'est pas précisément un idéal artistique. Au surplus, les derniers comptes publiés par Carpenter [1] nous montrent la couronne revenant singulièrement sur ses libéralités premières envers le peintre, tandis que, d'autre part, à l'heure même où voyaient le jour les admirables portraits de la reine destinés à servir de modèles au buste du Bernin, des négociations étaient entamées sous main avec Jordaens pour la décoration des appartements d'Henriette-Marie [2].

Ceci se passait un mois à peine avant la mort de Rubens. Van Dyck avait, comme l'on dit en langage moderne, fait une fin. Il avait rompu avec la belle Marguerite Lemon — rupture qui fit quelque tapage [3] — et épousé la non moins belle Marie Ruthven.

1. *Pictorial notices*, p. 66.

2. Sainsbury. *Original impublished papers illustrative of the Life of sir Peter-Paul Rubens*, pp. 211-230.

3. Van Dyck nous a laissé plusieurs portraits de Marguerite Lemon. Elle menaça, paraît-il, de couper le poing du grand artiste, ce qui ne l'empêcha pas de suivre dans les Pays-Bas un nouvel amant et de se tuer sur son corps. Dès l'année 1646 W. Hollar fit paraître un portrait gravé de Marguerite, d'après l'original de Van Dyck. Les vers suivants font allusion à la fin tragique de la belle Anglaise :

Flore, Thisbé, Lucresse et Porcie et Cypris
Ne peuvent en amour me disputer le pris.
Dans l'Ille d'Albion je fus presque adorée,
De mille grands seigneurs je me vis honorée
Mais je bruslay pour eux, s'ils pleurèrent pour moy
Et mon dernier amant fait preuve de ma foy.
Par un transport de flamme et des effets estranges;
Car un foudre de Mars l'ayant privé du jour
D'un mesme traict de feu renflamant mon amour
Je m'immolay moy mesme au blasme et aux louanges.

On a dit que, profondément découragé, l'illustre peintre fit, en compagnie de sa jeune épouse, un voyage sur le Continent. A l'appui de sa présence en Hollande l'on a fréquemment cité les portraits de Constantin Huyghens et de ses enfants, datés de 1640, existant au Musée de la Haye.

Il est positif qu'au mois de septembre Van Dyck recevait un passeport. Malheureusement les portraits de la Haye ne portent aucune signature et sont d'acquisition récente. La discussion reste donc ouverte quant à leur authenticité.

La plus récente édition du catalogue de M. de Stuers les donne à Adrien Hanneman à qui, pour notre part, nous inclinions fort à les attribuer. Il y a même cette circonstance de quelque valeur, que le journal de Constantin Huyghens, publié récemment par M. Unger, ne fait aucune allusion au fait assez important de six portraits peints par Van Dyck, alors que le secrétaire du prince d'Orange a bien soin d'y inscrire, sous la date du 28 janvier 1632 : *Pingor à Van Dyckio*[1]. De toute manière, il était permis d'être un peu sceptique en ce qui concerne la présence de Van Dyck dans sa ville natale si peu de temps après la mort de Rubens.

N'est-ce pas chose étrange, en effet, que, devenu le plus notable des artistes de son pays, environné du prestige que devait lui donner sa position à la cour d'Angleterre, son mariage récent avec une jeune personne alliée aux familles les plus illustres du royaume britannique et, par surcroît, sa qualité de doyen d'honneur de la Gilde de Saint-Luc, Van Dyck ait pu séjourner à Anvers en compagnie de sa jeune et gracieuse épouse, sans qu'aucun des bavards annalistes du temps croie devoir noter quelque part le souvenir d'un fait de cette importance?

Van Dyck, pourtant, est réellement venu à Anvers en 1640. Déjà M. Paul Mantz a dit un mot de cet événement aux lecteurs de la *Gazette,* dans un de ses articles sur Rubens. Il ressort de la correspondance du Cardinal-Infant avec le roi son frère, trouvée dans les Archives espagnoles par M. Justi et au sujet de laquelle ce savant auteur a bien voulu nous donner quelques indications complémentaires.

Rubens, en mourant, laissait inachevées diverses peintures commandées par Philippe IV, pour sa maison de chasse du Pardo. Le prince Ferdinand, qui s'était chargé d'accélérer l'exécution de ce travail, songea aux artistes capables de le mener à bonne fin.

Jordaens, Crayer, surtout Van Dyck, lui semblèrent pouvoir être investis de la confiance du roi. Le dernier n'était pas à Anvers, mais on y attendait sa venue pour la Saint-Luc, c'est-à-dire le 18 octobre. On peut supposer, sans grand effort d'imagination, que la présence du maître au banquet annuel de la Gilde en rehaussa singulièrement la splendeur. Les archives anversoises, pourtant, sont muettes à cet égard.

Ferdinand d'Autriche n'était pas bien certain de parvenir à s'entendre avec Van Dyck, dont il signalait au roi le caractère fantasque. Le mieux était d'attendre.

Le 10 novembre le Cardinal-Infant mande à son frère que Van Dyck est venu et reparti L'on n'a pu se mettre d'accord. Cet homme est archi-fou : *Es loco rematado.* Non seulement il n'a voulu consentir à terminer aucune des œuvres inachevées, mais toutes les instances n'ont pu vaincre son refus d'exécuter même la toile dont Rubens avait à peine esquissé les contours.

1. *Dagboek van Constantyn Huygens.* Amsterdam, 1885.

Les artistes seront probablement d'un avis tout autre que le lieutenant gouverneur. Ils estimeront qu'en refusant le travail proposé, Van Dyck faisait preuve à la fois d'intelligence et de dignité. Il savait, lui, que la conception et l'exécution d'une œuvre se lient; que s'il appartenait à Rubens de dicter la loi à ses collaborateurs, nul, désormais, n'avait le droit de reprendre en sous-œuvre la pensée de l'illustre défunt.

Dans ces conjonctures, le Cardinal-Infant finit par où il fallait commencer : il chargea Van Dyck d'une œuvre personnelle, abandonnant le sujet au choix du peintre. Sa lettre nous apprend que celui-ci manifesta une grande joie et s'embarqua en hâte pour *préparer son déplacement*. « Peut-être en aura-t-il du regret, ajoute le cardinal, car, en vérité, il manque de sens. J'aurai soin, toutefois, de le pousser. » Ainsi s'achève l'importante missive que M. Justi a eu le bonheur de mettre au jour, sans parvenir à en savoir plus long sur l'affaire.

Pour nous, il est un point essentiel à retenir. Au mois de novembre 1640, un an par conséquent avant sa mort, Van Dyck songeait à rentrer aux Pays-Bas et l'on s'explique qu'il éprouvât autant de joie que de fierté d'avoir conquis, au lendemain de la mort de Rubens, une commande faite pour ouvrir la voie à des travaux plus considérables, exécutés précisément pour ceux qui avaient le plus honoré son maître. Le sort en décida autrement.

On savait dès longtemps, par une note de Mariette, que Van Dyck était venu à Paris en janvier 1641 et la tradition rattachait ce voyage à la recherche d'une commande pour le Louvre. Il n'existe pas d'œuvre datée de Van Dyck, postérieure à 1639. Cette dernière année figure sur le portrait en pied d'Arthur Goodwin, au château de Chatsworth et sur la belle effigie de la jeune comtesse de Portland, vêtue de noir et se détachant sur une tenture rouge, dans la Galerie de Darmstadt.

Deux mois n'ont pu certainement suffire à l'exécution de la commande de Ferdinand d'Autriche. Il est au contraire vraisemblable, qu'en cas de réussite des démarches commencées à Paris, l'ensemble des travaux devait être réservé pour Anvers, où le peintre avait la certitude de trouver parmi les anciens élèves de Rubens des collaborateurs de premier ordre.

A ce moment, toutefois, aucun artiste n'avait chance d'être préféré au Poussin et Van Dyck eut sans doute à se contenter de vagues promesses.

Le plus récent des biographes du maître, M. Jules Guiffrey, n'est pas éloigné d'admettre que les négociations motivèrent la présence de Van Dyck à Paris jusque vers la fin de 1641. Au début de novembre, en effet, nous le voyons solliciter un passeport pour retourner à Londres. Toutefois, si les négociations furent interrompues, — ce que nous ignorons d'ailleurs, — elles furent reprises avec succès. Dans l'intervalle une lettre vient, à point nommé, nous tenir au courant des agissements et des intentions du grand peintre anversois.

A peine sera-t-il nécessaire d'insister sur l'importance de ce document qui, non seulement, nous montre Van Dyck à l'œuvre en Angleterre jusqu'à une époque rapprochée de sa mort, mais précise la date d'une peinture connue et qu'il faut désormais envisager avec une quasi-certitude comme la dernière création de son auteur.

La lettre est écrite de Richmond, au baron de Brederode, à la Haye, par lady Jane Roxburgh, l'une des dames de la reine Henriette. Jean Wolfert de Brederode, grand maître de l'artillerie au service des États, avait été l'un des ambassadeurs

chargés par la République des Provinces-Unies, au mois de janvier, de solliciter la main de la princesse Marie d'Angleterre, pour le jeune prince d'Orange Guillaume II, fils de Frédéric-Henri. Voici la lettre de lady Roxburgh :

« Monsieur,

« Je me tiens grandement vostre obligée de la peine qu'il vous a pleu prendre de m'escrire et encore plus, que me jugiez capable de vous prendre service en ce Pays. Je vous supplie de croire que je m'y emploierai avec toute sorte d'affection. Je n'eusse pas été si longtemps sans vous escrire, n'eust été que j'ay crue que mes lettres vous seroyent plus agréables, si elles estoient si heureuses d'accompagner le portrait de son Altesse Royale. Mais le malheur m'en a tant voulu que monsieur Van Dyck a presque toujours esté malade, depuis vostre départ de ce Pays, tellement que je n'ay pu avoir le portrait qu'il faisoit de monsieur le prince jusqu'à ceste heure. Mais il a promis asseurement à la Reyne qu'il auroit le vostre prest, dans huict jours, et qu'il desiroit le porter lui-mesme avec un autre qu'il faisoit pour madame la princesse d'Auranges.

« Il est résolu de partir dans dix ou douze jours de ce pays pour le plus tard : Et en passant par l'Hollande, il vous donnera le portrait de Madame. J'espère que ceste vérité m'excusera de ce que j'ay esté si longtemps sans avoir faict response à vostre lettre et à m'acquitter de ma promesse.

« Croyez, monsieur, que je puis manquer de pouvoir, mais jamais de volonté, en toutes occasions, de vous tesmoigner que je suis,

« Monsieur,

« Vostre humble et obéissante servante

« JANE ROXBROUGH.

« De Richmont, ce 13e d'aoust 1641 [1]. »

Si le texte de cette lettre n'est pas très explicite en ce qui concerne l'identité du prince dont il y est fait mention. Il nous suffira de rappeler que Guillaume II passa les mois d'avril et de mai en Angleterre et nous voyons qu'au mois d'août Van Dyck s'occupait du portrait de la princesse Marie, devenue, depuis le 12 mai, princesse d'Orange.

Dès lors, lorsque nous trouvons au Musée d'Amsterdam le groupe des jeunes époux que l'arrangement, le choix des tonalités et la distinction générale des attitudes suffit à ranger parmi les œuvres de Van Dyck, nous sommes en droit d'envisager cette peinture comme la dernière création achevée du peintre.

On vient de voir, en effet, que de l'achèvement du tableau devait dépendre le départ de son auteur pour les Pays-Bas. Le séjour de Van Dyck en Hollande ne devant être que de peu de durée, nous pouvons croire qu'il se trouvait à Anvers au mois d'octobre — à la Saint-Luc — et sera venu à Paris aux premiers jours du mois suivant.

Tout le monde connaît le billet adressé de Paris, le 16 novembre 1641, à M. de Chavigny [2].

1. Cette lettre a paru en 1872 dans la Revue hollandaise *De Navorscher*. Nous ne pensons pas qu'elle ait été reproduite.

2. Jules Guiffrey, *Antoine Van Dyck, sa vie et son œuvre*, p. 214.

« Monsieur,

« Je voys par vostre très agréable, comme aussi j'entens par bouche du monsieur Montagu l'estime et l'honeur que me faict monseigneur le cardinal. Je pleins infiniment le malheur de mon indisposition, qui me rend incapable et indigne de tant faveurs. Je n'aury jamais honeur plus désiderée que de servir Sa Emi[tia], et si je puis recuvrir mon salut, come j'espère, je feroy un voiagje tout exprès pour recevoir ses commandemens.

« Sependant je m'estime extrêmement redevable et obligé et come je me trouve de jour in jour pire, je désire con touta diligenza de me avanser envers ma maison en Engleterre, pour laquel donc je vous supplie de me faire tenir un pasport pour moy et cincq serviteurs, ma carosse et quatre sevaus, et m'obligerés infiniment d'estre vostre à jamais come je suis, monsieur,

« Votre très humble et très obligé serviteur,

« ANTO VAN DYCK[1]. »

Les craintes que pareille missive devait faire naître ne furent que trop tôt confirmés.

Dérision du sort! Le peintre atteignait au comble de ses aspirations. Ces travaux si chèrement ambitionnés, sollicités en vain de la cour d'Angleterre, il les tenait. Le roi d'Espagne, le roi de France consentaient à voir en lui le continuateur de Rubens et la mort impitoyable lui dérobait les années qui devaient voir la réalisation de ses rêves d'artiste! Il était écrit que devant l'histoire Van Dyck serait le maître dont Reynolds a pu dire que, toutes choses considérées, il est le roi des portraitistes.

Van Dyck mourut à Londres le 9 décembre 1641, un mois, jour pour jour, après le Cardinal-Infant.

HENRI HYMANS.

1. La signature seule de cette lettre est de Van Dyck. Le texte prouve suffisamment que la plume avait été tenue par un Italien.



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



UNE

TOURNÉE EN AUVERGNE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

LA CHAISE-DIEU. — MOULINS.

Bien que la vie soit douce au Puy en Velay, que le cloître de la cathédrale soit un lieu de délices et que l'esprit se complaise à interroger dans l'ancienne salle du chapitre la mystérieuse peinture des *Arts libéraux*, la pensée ne nous vient pas de terminer nos jours dans la Haute-Loire. Certes, nous n'éprouvons encore aucune fatigue, mais les heures passent, et la nécessité de rentrer à Paris nous apparaît comme un devoir. L'idéal, dans cette situation, c'est d'organiser un re-

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIV, p. 375, et t. XXXV, p. 109.

tour instructif. Nous y sommes parvenus. Infidèles au chemin de fer qui, il est vrai, n'a pas prévu tous les caprices de notre curiosité, nous frétons au Puy une petite voiture légère et nous nous dirigeons vers le nord du département, en traversant le beau pays que connaissent bien les lecteurs de *Jean de la Roche*. L'horizon garde ses grandes découpures; les silhouettes des terrains volcaniques restent superbes. Sur la route que nous suivons, l'œuvre d'art n'abonde pas. A Saint-Paulien, où la civilisation romaine a laissé des traces de son passage, il y a près de l'église une statue en bronze d'un illustre enfant du canton, le sculpteur Pierre Julien. Cette figure, d'un caractère peu écrit, est une représentation bien insuffisante de l'artiste qu'elle voudrait glorifier. Elle n'est pas conçue dans l'esprit du temps auquel elle devrait nous faire songer. Elle est quelconque. Il méritait une plus vaillante image, le brave sculpteur qui a si bien compris l'idéal à la mode sous Louis XVI, dans le petit *Ganymède* du Louvre et dans la *Jeune fille à la chèvre*, exécutée pour la laiterie du château de Rambouillet. Mais ce sont là des choses que les habitants de Saint-Paulien ne connaissent pas. Les hommes sont aux champs; les femmes, assises devant leur porte, font de la dentelle, et la froide effigie de Pierre Julien paraît un peu abandonnée sur son piédestal.

Nous continuons notre route et nous nous arrêtons à Allègre où subsiste à l'état de ruine un éloquent débris d'un château, celui de la grande famille militaire dont le nom se retrouve souvent dans l'histoire du xve siècle et dans la relation des expéditions italiennes de Louis XII. C'est là qu'a demeuré Yves, baron d'Allègre, qui fut tué à Ravenne. Du manoir féodal, il reste encore quelques fragments de mur et une porte qui a fort grand air. Pendant que notre cheval se repose, nous procédons au repas obligatoire. Ce déjeuner est sans aventures. Et cependant la servante qui entre apportant un plat est bien intéressante pour des archéologues : elle a le visage rond, le front bombé dont nous avons la veille noté le type en étudiant les figures symboliques de la Grammaire et de la Logique dans le groupe des *Arts libéraux* à la cathédrale du Puy. Est-ce que le voyageur emporte avec lui sa vision? Est-ce que l'œuvre d'art emmagasinée dans l'esprit déteint sur la réalité vivante? Peut-être; mais en présence d'une ressemblance si intime entre le rétrospectif et l'actualité, il est permis de croire à la persistance de certains types, et il n'est pas impossible d'admettre que le peintre inconnu des *Arts libéraux* ait pris pour modèles des femmes du pays. Les caractères d'une race sont lents à se perdre. Nous avons sans doute ici un exemple de la

longévité des formes. Notre servante d'Allègre est positivement une arrière-petite-fille de l'une des doctes inspiratrices qui, dans la peinture du Puy, conversent avec Priscien et Aristote.

Au sortir d'Allègre, le paysage commence à changer un peu de caractère : les bois deviennent plus fréquents, on entrevoit ou l'on devine des vallées humides où les hivers peuvent être durs. L'ancienne abbaye de la Chaise-Dieu, but réel de notre excursion, est située dans un milieu austère. En visitant le village et l'église, on a le sentiment d'une solitude abandonnée et d'un coin du monde perdu dans une pauvreté éternelle. On s'étonne que de grands personnages aient ambitionné jadis le titre d'abbé de la Chaise-Dieu. Il est vrai que, pendant longtemps, le monastère a été riche : l'abondance et la prospérité ont régné autrefois dans ces bâtiments où dominent aujourd'hui l'indigence et la tristesse. Il aurait fallu voir le monument avant les dévastations de 1562, ou plus tard, sous l'administration des Bénédictins de Saint-Maur, et avant l'incendie de 1695. Au début de la Révolution, l'abbaye, où ne restaient plus que quelques moines, avait déjà le caractère désolé des choses qui finissent.

L'église, construite au XIV[e] siècle, achevée au XV[e] et modernisée depuis lors au gré des modes changeantes, est humide et froide. Au centre, un tombeau de marbre avec une figure mutilée, couchée sur la dalle funèbre. Ce gisant est un personnage : c'est le pape Clément VI, Pierre Roger, le robuste Limousin qui avait passé une partie de sa jeunesse à la Chaise-Dieu et qui, fidèle au souvenir de ses premières dévotions, fut un des plus ardents bienfaiteurs du monastère. Il mourut à Avignon en décembre 1352, pendant la période que le catholicisme italien a appelée la captivité de Babylone : ainsi qu'il l'avait demandé, son corps fut transporté en avril 1353 à l'abbaye de la Chaise-Dieu et inhumé dans le sépulcre qu'il avait fait préparer. M. Eugène Müntz nous a parlé l'autre jour du tombeau de Clément VI [1]. Sans reproduire les communications érudites que notre collaborateur nous a faites sur ce sujet, nous nous bornerons à dire que le monument, dont les guerres religieuses ont cruellement simplifié la riche ornementation, ne se compose plus aujourd'hui que d'une statue de marbre blanc étendue sur un dé rectangulaire de marbre noir : la tête, ceinte de la tiare, est posée sur un coussin; les pieds s'appuient sur deux lions dont la crinière garde des traces de dorure. Le tombeau était jadis entouré de figures symboliques et d'une balustrade d'albâtre

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] période, t. XXXVI, p. 374.

qui ont été brisées en 1562. La statue de Clément VI est un bel exemple de la sculpture du XIV[e] siècle : l'auteur de ce monument — on sait qu'il s'appelait Pierre Roye — n'était pas esclave de l'idéal qui altère les formes en les généralisant. Il connaissait bien Clément VI et certains détails, la courbure du nez par exemple, prouvent qu'il a voulu faire un portrait.

Malgré les dévastations que l'église a subies, les curiosités restent encore nombreuses dans la nef. L'une des plus touchantes est la série des stalles où s'asseyaient les moines. On ne sait pas exactement à quelle date remonte l'exécution de ce grand travail de menuiserie sculptée. Dans son livre sur le *Meuble*, M. de Champeaux signale ces stalles fameuses comme les plus importantes qui nous restent de la fin du XIV[e] siècle [1]. Taillées dans un bois de chêne qui est devenu d'un brun presque noir, elles s'étagent en deux rangées, les sièges supérieurs étant destinés aux moines; ceux du premier rang aux novices et aux frères lais. En général l'ornementation est simple, mais elle reste fidèle à l'esprit du temps, par le rôle qu'elle fait jouer au motif satirique. Des personnes et des choses qui, dans une église, sembleraient avoir droit à quelque respect, sont traitées avec une évidente irrévérence. Ici certains animaux peu religieux, le singe et le porc, apparaissent affublés du froc monacal; là ce sont des figures de fantaisie et des monstres à intention comique. Toute cette imagerie de bois est taillée avec une décision superbe et une parfaite sûreté; le caractère des têtes est tout à fait large et d'un beau style. D'après M. de Champeaux, une tradition locale attribuerait « ce grand travail de hucherie aux moines de l'abbaye qui auraient été d'habiles sculpteurs sur bois et dont l'atelier serait resté en activité jusqu'au XVI[e] siècle ».

Ces observations répondent d'une façon topique à une autre tradition dont on retrouve l'écho dans une brochure publiée en 1881, par M. l'abbé Bonnefoy [2]; l'écrivain du pays assure que les stalles de la Chaise-Dieu auraient été établies par les soins de Jacques de Saint-Nectaire, qui devint abbé en juin 1491 et dont le gouvernement correspond en partie au règne de Louis XII. L'abbé Bonnefoy indique bien que le personnage était puissamment inspiré de l'esprit de la Renaissance quant il l'appelle « le Léon X de la Chaise-Dieu ». Le mot semble un peu gros. L'abbé Bonnefoy ajoute, sans citer son autorité, que ces belles stalles sont l'œuvre d'un sculpteur flamand.

1. Le *Meuble*, I, p. 84.
2. *L'Abbaye de Saint-Robert de la Chaise-Dieu*, Le Puy, 1881.



DANSE DES MORTS DE L'ÉGLISE DE LA CHAISE-DIEU.

Les huchiers de l'Auvergne et du Velay étaient parfaitement capables d'un pareil travail. Quant à Jacques de Saint-Nectaire, ce n'est pas à l'exécution de ces stalles qu'il devra son renom de bienfaiteur de la Chaise-Dieu : elles sont fort antérieures à sa promotion. Il faut les laisser aux derniers jours du XIVe siècle qui les réclame. Les libéralités intelligentes de cet abbé, ami des arts, se manifestèrent par une autre largesse. C'est lui qui fit don des magnifiques tapisseries qu'on voit encore suspendues dans l'église au-dessus des stalles.

L'abbé Bonnefoy assure que ces quatorze tapisseries furent exécutées en 1516 et placées dans l'abbaye le 17 avril 1518. Elles viennent d'Arras ou des Flandres et elles présentent bien le caractère d'œuvres du commencement du XVIe siècle. Elles ont beaucoup souffert de l'humidité de l'église et les fils d'or qui se mêlent au tissu sont tout à fait ternis. Ces tentures, tristement décolorées et où les formes nagent dans un brouillard vague, représentent des scènes de l'Ancien Testament et de l'Évangile. On croit rêver lorsqu'on lit dans la brochure de l'abbé Bonnefoy qu'elles ont été faites d'après les cartons de Taddeo Gaddi : cette assertion hasardeuse veut dire sans doute qu'elles sont italiennes par le style. Mais le nom du dessinateur reste à trouver.

A cette église, aujourd'hui délabrée et rhumatismale, chaque époque avait ajouté une richesse. C'en est une, et fort somptueuse, que le buffet d'orgue placé au-dessus de la porte d'entrée. L'aspect en est très louis-quatorzien. Et, en effet, d'après les indications de l'historiographe local, ce monument de bois sculpté serait dû aux soins généreux d'Hyacinthe Serroni qui fut abbé commendataire de la Chaise-Dieu de 1672 à 1687. Mais il n'avait pas que cette abbaye : il était en même temps archevêque d'Albi, et Dangeau, qui annonce sa mort, prétend que « ces deux bénéfices valent bien près de cent mille livres de rente ». Mis ainsi à l'abri du besoin, Serroni pouvait embellir ses églises et utiliser le talent des artistes. En 1683, il avait fait peindre son portrait par Rigaud. A quel sculpteur a-t-il demandé les orgues de la Chaise-Dieu? on l'ignore ; mais cet inconnu était un habile homme, très bien informé de l'idéal de son temps et sympathique à la combinaison des lignes droites avec les lignes ronflantes. Le monument est supporté par deux robustes cariatides dont le torse est nu jusqu'à la ceinture et dont une draperie largement déployée entoure le front et l'épaule. Au-dessous de ces figures, deux têtes de lions laissent tomber de leur gueule ouverte un feston de fleurs et de fruits. Au sommet du buffet, deux anges musiciens. D'après

l'abbé Bonnefoy, on lirait la date 1683 près d'une des corbeilles de roses placées aux angles. La partie saillante formant balcon est divisée en panneaux qu'encadrent des rinceaux et des corniches. Ces panneaux sont des bas-reliefs qui représentent sainte Cécile devant un orgue, David jouant de la harpe, les armes d'Hyacinthe Serroni et des anges tenant des instruments de musique. On trouvera la description détaillée de ces sculptures dans la notice de l'abbé Bonnefoy. Les extrémités du balcon sont soutenues par deux anges en ronde-bosse posés sur des nuées. L'un de ces anges, dit notre auteur, « est vêtu d'une cuirasse sur le haut de laquelle on lit le mot COX, ce qui porte à croire que ce buffet d'orgues serait l'œuvre de Coyzevox ».

Nous laissons à l'abbé la responsabilité de cette lecture que nous n'aurions pu contrôler qu'au moyen d'une échelle. Les biographes de Coyzevox ignorent absolument le buffet d'orgues de la Chaise-Dieu et à défaut d'un texte, il n'y a aucune raison de le lui attribuer, mais l'ouvrage est bien de son temps et il n'est pas sans faire honneur aux tailleurs de bois du règne de Louis XIV.

Après avoir considéré un moment ces somptuosités de la décadence, il faut étudier l'œuvre éloquente et forte qui, en grande partie, a motivé notre voyage à la Chaise-Dieu. La *Danse des morts* de la vénérable abbaye est un monument qui compte, beaucoup plus qu'on ne l'a dit, dans les annales de la peinture, et puisque nous avons eu l'heureuse fortune de voir cette illustre rareté, il faut marquer la place qu'elle nous paraît devoir occuper dans l'histoire de l'art français.

La prétendue *Danse des morts* — car cette désignation n'est pas tout à fait exacte et l'on y chercherait vainement la moindre velléité de chorégraphie — est placée dans le bas-côté nord contre la muraille qui ferme la nef et qui sert d'appui à la belle menuiserie dont nous avons parlé. Elle se déroule comme une frise à deux mètres du sol et bien qu'elle ait souffert et qu'elle tende même à disparaître dans l'atmosphère humide qui la menace, elle est encore suffisamment visible. La blessure qui lui a été faite et dont les yeux sont tout d'abord offusqués est relativement moderne. Dans la nef, il y a une chaire, car l'abbaye est devenue une église paroissiale et l'on prêche à la Chaise-Dieu comme partout. Pour accéder à cette chaire, il a fallu établir un escalier, et cet escalier on l'a construit dans le bas-côté, sans s'apercevoir que pour ouvrir un passage au prédicateur, on éventrait la muraille. Une partie de la peinture a ainsi disparu : c'est un acte de pure sauvagerie qui nous couvre de honte. Cet escalier a, d'ailleurs, un autre inconvénient : il est accessible aux profanes. Je

n'ai pas manqué d'en grimper les marches pour voir de près, pour toucher du doigt la peinture qui m'intéressait ; mais ce que j'ai fait, d'autres, moins respectueux, le peuvent faire, et l'œuvre rare qui devrait nous être sacrée n'est nullement protégée contre le canif ou le crayon des imbéciles à qui il plaît d'inscrire partout leur nom indiscret. De là des maculatures dont le nombre s'accroît chaque jour. Cet escalier, nous le savons, a soulevé bien des colères. « La chaire, écrivait l'abbé Bonnefoy en 1881, sera bientôt remplacée et mise à une place plus convenable grâce à l'initiative intelligente du prêtre qui préside aux restaurations de l'église mutilée. » En septembre 1886, rien n'avait été fait encore. Il appartiendrait à la Commission des monuments historiques de prendre les mesures nécessaires pour protéger contre les atteintes des vandales une des plus précieuses pages de la peinture française.

Tout est intéressant dans la *Danse des morts* de la Chaise-Dieu, le sujet et l'exécution. Le thème est bien connu, et la pensée qui l'a inspiré a provoqué des commentaires qui sont des livres. La question de la danse macabre, motif cher au moyen âge finissant, et dont la mode n'était pas encore passée aux premières années du XVIe siècle, a été traitée partout. Nous négligeons volontairement ce qui, dans le curieux problème, intéresse l'érudition et la philosophie. C'est la question d'art, la plus négligée peut-être, qui nous touche essentiellement.

Que dit la peinture de la Chaise-Dieu ? Une chose fort banale, même au XVe siècle. Elle dit que la mort est impartiale dans sa cueillette quotidienne et qu'elle entraîne au gouffre implacable les hommes de toutes les catégories sociales, depuis le pape jusqu'au pauvre laboureur, depuis le roi jusqu'à l'humble ménestrel. Elle ne respecte ni le vieillard qui sait la vie, ni l'enfant occupé à épeler les premières pages du livre cruel. Rien d'exceptionnel dans la donnée. Il semble que le thème une fois trouvé par l'angoisse du moyen âge, tous les faiseurs de danses macabres, se répétant les uns les autres, ont reproduit dans le même ordre les épisodes du même poème. A la Chaise-Dieu, comme ailleurs, c'est l'inéluctabilité du dénouement à tous les degrés de la hiérarchie. Sur un pilier, on entrevoit les silhouettes presque effacées d'Adam et d'Ève debout près de l'arbre de perdition. A côté d'eux, un abbé prêchant dans une chaire. Et tout de suite intervient la Mort, protagoniste du drame, dont la représentation, à la fois pareille et variée, se reproduit trente fois dans la composition. Cette Mort n'est point un squelette proprement dit :



LE CARDINAL CHARLES DE BOURBON.

(D'après une verrière de la cathédrale de Moulins.)

c'est un fantoche approximatif, car à cette époque, le vague des connaissances anatomiques ne permettait pas de serrer la réalité de très près. Cette figure est fort décharnée et son extrême maigreur fait saillir l'ossature de ses côtes. Presque partout, la Mort est nue; mais çà et là elle a gardé, en même temps que des chaussures pointues à la mode de Charles VII, un lambeau de suaire dont elle se drape avec des gestes le plus souvent comiques et toujours expressifs. C'est d'ailleurs une Mort moqueuse et facile aux traits d'esprit. C'est en riant qu'elle pose son pied sur la robe traînante du pape, qu'elle prend la main de l'empereur, du cardinal et du roi, qui est même un roi de France, car une guirlande de fleurs de lis couronne son chaperon. Elle passe familièrement son bras sous le bras du chevalier; elle entraîne gaiement l'évêque. D'ordinaire, elle agit seule, assurée qu'elle est de vaincre toutes les résistances; quelquefois elle invoque l'aide d'une de ses pareilles pour conduire le vivant au sépulcre noir. Presque toujours, elle est sans armes; une fois, pourtant, elle a l'arc en main et elle décoche un trait victorieux sur un personnage dont la tête est transpercée de part en part. En général, ceux qu'elle choisit ne résistent pas; chacun obéit à son appel, les uns avec mélancolie, les autres avec une sérénité passive. Plus d'un accueille la Mort comme un agent de délivrance. Voici, après les grands de la terre, le laboureur portant sur l'épaule son instrument de travail, l'amoureux qui s'est couronné de fleurs, la religieuse interrompant sa prière, le ménestrel laissant tomber à ses pieds sa viole inutile. La Mort est toujours enjouée et persuasive; elle a rarement des gestes cruels; on peut même dire qu'elle est dans une certaine mesure pitoyable et douce, et en effet en abordant l'enfant encore emmaillotté dans ses langes, elle se penche et se voile afin de lui cacher son rictus funèbre. La terrible comédie se termine par une figure de moine assis, tenant une large pancarte destinée sans doute à recevoir une inscription qui n'a pas été tracée, car il semblerait à certains détails que l'œuvre n'a jamais été complètement finie. Il faut ajouter que la Mort est toujours en mouvement : on ne saurait dire qu'elle danse; mais elle a presque dans chaque scène un léger sautillement qui montre la sérénité de sa conscience et même sa belle humeur [1].

1. Cette description synthétique ne doit pas dispenser le lecteur de recourir aux analyses détaillées qu'il trouvera chez nos prédécesseurs. Voir notamment le travail de M. Léon Giron (*Réunion des sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne*, 1885, p. 86), et la plaquette d'Achille Jubinal (3e édition, 1862). Cette étude se complète par une reproduction coloriée qui est malheureusement fort inexacte.

Est-ce là une réplique banale d'une composition consacrée par des succès antérieurs ou d'un motif en quelque sorte courant au xve siècle? Nullement; c'est l'œuvre forte et personnelle d'un véritable artiste. Le peintre inconnu de la Chaise-Dieu n'a point inventé le sujet : selon toutes les vraisemblances, il l'a emprunté aux types préexistants, et entre autres au modèle classique qui, pour un artiste français, était le plus aisément visible et le plus célèbre, la Danse macabre qui décorait à Paris la muraille du Charnier des Innocents. Tout le monde connaît la phrase du *Journal du bourgeois de Paris :* « Item l'an mil quatre cents vingt-quatre fut faicte la dance macabre aux Innocens et fut commencée environ le moys d'aoust et achevée au karesme en suivant[1]. » On se rappelle aussi le passage de Guillebert de Metz qui, décrivant le Paris de 1436, écrit à propos des Innocents : « Illec sont paintures notables de la Dance macabre et autres, avec escriptures pour esmouvoir les gens à dévotion. » La préoccupation religieuse était donc l'esprit du temps, et il n'est pas inutile de constater que le type initial, celui des Innocents, est contemporain des tristesses qui suivirent la mort de Charles VI. Quelques jours encore, et nous touchons au moment tragique où Jeanne d'Arc va surgir, émue « de la grande pitié qui est au royaume de France ».

Les « escriptures » que Guillebert de Metz a vues au Charnier des Innocents manquent à la *Danse des morts* de la Chaise-Dieu. Ce détail peut faire croire que l'œuvre n'a jamais été parachevée[2], mais la peinture parle trop clairement pour que les intentions de l'auteur aient besoin d'être soulignées par une moralité écrite. Alors même qu'il se serait permis un sourire, c'est dans une intention dévote que le peintre a raconté les victoires de la Mort. La donnée est celle qui avait inspiré la Danse macabre des Innocents; Sauval, qui a pu la voir encore, nous dit que la Mort y faisait des momeries. C'est sans doute dans le même esprit qu'était conçue la Danse macabre qui avait été peinte au cloître de la Sainte-Chapelle de Dijon et qui datait de 1436. Gabriel Peignot, qui en a parlé le premier, nous apprend qu'elle était l'œuvre d'un certain Maisoncelle, artiste qu'on chercherait vainement dans les livres[3]. Mais, d'après les costumes, la *Danse*

1. *Journal d'un bourgeois de Paris.* Édition Tuetey, 1881, p. 203.

2. Cette peinture, dit M. Léon Giron, « devait recevoir des inscriptions, rimées sans doute, comme l'indique la bande de mortier laissée vide au-dessous et dont, sur le premier groupe, un morceau porte déjà la réglure ».

3. G. Peignot, *Recherches historiques sur les Danses des morts,* 1826, Introduction p. xxxvii; voy. aussi H. Langlois, *Essai sur les Danses des morts,* Rouen, 1851, I, p. 200.

des morts de la Chaise-Dieu est d'un autre moment du règne de Charles VII : nous la daterions volontiers de 1450 à 1460.

Ce qu'il importe de retenir, c'est que cette peinture ajoute, à ce qu'on croyait savoir de l'école française au xve siècle, une note imprévue. On imagine volontiers qu'en cette période où le moyen âge va finir, notre idéal est encore roide, symétrique, captif des vieilles formules. Ne serait-ce pas là une erreur? L'auteur de la *Danse des morts* de la Chaise-Dieu a la main libre comme l'esprit. Il a systématiquement économisé les couleurs. La peinture est appliquée sur un enduit de plâtre ou de chaux. Le fond est d'un rouge brique un peu pâli; le terrain est d'un jaune roux; les figures sont teintées d'un blanc grisâtre dont les transparences laissent voir les traits et les contours d'un crayonnage noir. Et ce trait qui accentue le mouvement des acteurs et les plis des draperies est fait pour provoquer toutes les surprises. N'en doutez pas : l'auteur de cette peinture est un improvisateur qui s'amuse. S'il laisse paraître dans sa facile recherche quelques repentirs, il est savant, il a le dessin sûr et hardi, il est libre dans ses allures et dans son caprice; il est inépuisable dans ses imaginations; c'est toujours la Mort qu'il met aux prises avec le vif, mais il varie constamment son attitude narquoise, son geste et ses momeries; il ne s'enferme pas dans les limites convenues du style hiératique, il renouvelle, il invente, et il est en somme fort en avance sur son temps. Quelle aventure pour nous que de rencontrer un artiste contemporain de Charles VII qui, prévoyant les libertés de l'avenir, tend la main à Goya et à Daumier!

Cette fraîcheur d'originalité, cette manœuvre spirituelle et vivante font de la *Danse des morts* de la Chaise-Dieu un des plus précieux monuments de la peinture française. L'œuvre, rapide et libre, démontre que, malgré les malheurs du temps et la douloureuse sévérité de l'atmosphère ambiante, le pinceau du xve siècle a su s'égayer et se moquer même de la Mort. La Danse macabre de la Chaise-Dieu se rapproche ainsi de quelques peintures tragiquement caricaturales qui ne nous sont plus connues que par des textes, mais dont l'âpre caractère semble assez voisin des portraits de suppliciés que des maîtres tels qu'Andrea del Castagno peignaient à Florence. C'est en s'éclairant de cette lumière qu'on peut revoir par la pensée les trois toiles « très bien peintes de très laides histoires » qui, en 1438 furent attachées aux portes de Paris et, traduisant les colères publiques, représentaient chacune un chevalier anglais pendu par les pieds à un gibet, tourmenté par un diable et impuissant à es

défendre contre les corbeaux qui venaient lui ronger les yeux [1]. Et l'observation que je présente ici n'a d'autre but que de prouver que la peinture française sous Charles VII n'est pas enfermée dans le cadre religieux de la douce enluminure des missels. Elle est déjà très affranchie des anciennes formules hiératiques; elle a des passions, elle peut parler librement le langage de la moquerie et devenir l'instrument de la vengeance.

La *Danse des morts* de la Chaise-Dieu rappelle nécessairement à l'esprit les représentations analogues qui ont démontré la fécondité et le caprice de l'École française. La fameuse peinture du Charnier des Innocents a péri, et aussi celle de la Sainte-Chapelle à Dijon; mais notre pays n'a pas effacé toutes les pages de son histoire. Il existe encore une Danse macabre dans la petite église de Kermaria (Côtes-du-Nord). Je venais de la voir en arrivant à la Chaise-Dieu et j'ai pu comparer les deux éditions du funèbre motif. La peinture de Kermaria est dans un état assez fâcheux; elle est incomplète et l'enduit qui la supporte commence à se détacher de la muraille. Elle occupe les deux côtés de la nef. Il est remarquable que, pour le parti pris de la couleur, ou plus exactement, pour la simplification voulue de la palette, l'auteur ait imité l'œuvre du peintre de la Chaise-Dieu. Le système est le même. A Kermaria, les figures s'enlèvent en grisailles blanchissantes sur un fond qui, du côté droit de l'église, est d'un rouge violacé et du côté gauche d'un rouge plus clair [2]. Mais la composition diffère essentiellement de celle de la Chaise-Dieu. Elle fait alterner les morts et les vifs en les enfermant dans des compartiments (47 autrefois, 35 aujourd'hui) séparés par de minces colonnettes que surmonte une arcature. Les personnages sont donc dans des espèces de niches; mais la Mort tend les bras derrière les colonnettes et l'ensemble des figures se trouve ainsi lié par le branle d'une ronde dansante. L'intention rythmique est très soulignée dans le mouvement des jambes de la Mort. C'est plus qu'une saltation, c'est un vrai bal, un bal de la seconde période du règne de Charles VII, ainsi qu'on le peut voir à la forme des chaperons et des chaussures

1. *Journal d'un bourgeois de Paris*, 1881, p. 340.

2. Cette économie dans le choix des tons paraît avoir été fréquente à cette époque. Il existe dans le chœur de l'église de Loges (Sarthe) une peinture du XVe siècle représentant un concert d'anges. « La scène, dit l'abbé Robert Charles, est presque entièrement exécutée au trait; les couleurs employées sont l'ocre rouge, l'ocre brun, l'ocre jaune, et la cendre bleue pour les vêtements. » *Guide illustré du touriste au Mans et dans la Sarthe*, 1880, p. 214.

qui se prolongent en pointe. La Mort n'a pas toujours, comme à la Chaise-Dieu, le visage humain : on voit intervenir çà et là un élément d'une gaieté douteuse : ici la tête de la grande justicière est celle d'un singe, plus loin, elle est remplacée par celle d'un oiseau chimérique. Cette fantaisie enlève à la Danse de Kermaria un peu de l'effroi que, dans la pensée de l'auteur, elle devait produire.

L'œuvre n'en est pas moins très intéressante et je ne suis pas surpris qu'elle ait éveillé le zèle des érudits [1]. J'ajouterai que la peinture de Kermaria diffère de celle de la Chaise-Dieu aussi bien par la disposition graphique des personnages que par la valeur d'art. A Kermaria nous avons affaire à un artiste de seconde main dont le pinceau sage et modéré n'a pas d'originalité propre ; à la Chaise-Dieu, nous sommes en présence d'un peintre à l'inspiration indépendante qui, s'il n'a pas inventé le sujet, le renouvelle hardiment et qui, dans la bravoure de son dessin, se révèle comme un maître aussi savant qu'audacieux. A Kermaria, il y a un commencement de somnolence ; il semble que la poésie du sujet a cessé de parler aux âmes et que l'enthousiasme va s'éteindre. Sans doute, le XVI[e] siècle doit reprendre la donnée et s'exercer encore à la chorégraphie funéraire ; mais le sentiment sera tout autre. Pour la France, la vraie Danse des morts est celle de la Chaise-Dieu.

Dans cette église dévastée où le passé parle avec tant d'éloquence, dans cet humble bourg perdu au milieu des solitudes, on est bien loin de la vie moderne. Mais l'homme n'est pas le captif éternel du spectacle qui l'intéresse, il est capable de révolte, il peut, avec un effort, rentrer dans les réalités vivantes. Nous partons. Nous suivons, dans une petite voiture légère, un chemin qui est un chef-d'œuvre. Les ingénieurs ou les agents voyers qui l'ont tracé ont pensé aux adorateurs du paysage : ils ont établi la chaussée sur les pentes qui dominent le cours d'une délicieuse petite rivière qu'on nomme la Senouire et qui, débutant au bas de la montagne sur laquelle est construite la Chaise-Dieu, se dirige capricieusement vers l'Allier où elle se jette un peu au-dessous de Brioude. Cette rivière est fort modeste, et les poètes n'en parlent pas. Ils ont tort : rien de plus exquis que ces collines boisées, ces prairies suspendues, ces rochers surplombants où paissent quelques moutons, toutes ces choses étant d'ailleurs caressées par un air pur qui vous met la joie au cœur. Çà et là, dans le grand silence du ciel, un oiseau de proie qui plane et

1. Voy. Félix Soleil, la *Danse macabre de Kermaria an-Isquit*, Saint-Brieuc, 1882.

glisse sans bruit et presque sans mouvement. Ce beau chemin, ouvert dans un pays où la nature du Velay va redevenir auvergnate, conduit à Paulhaguet où l'on reprend le chemin de fer.

Nous allons droit à Moulins, par la ligne qui, il y a huit jours, nous a conduits dans la Haute-Loire et nous saluons d'un adieu amical la mâle silhouette du Puy de Dôme et l'église d'Aigueperse où trône dans sa nudité savoureuse l'admirable *Saint-Sébastien* de Mantegna. Moulins est une ville que nous n'avons pas la prétention d'avoir découverte, mais où il y a beaucoup à voir et à apprendre. La grande curiosité locale n'est pas, comme la renommée persiste à le dire, le tombeau du duc Henri de Montmorency dans l'ancien couvent de la Visitation, dont la chapelle forme une annexe du lycée. Le monument fastueux, œuvre d'une époque où les sculpteurs du jeune Louis XIV se souviennent encore du style du règne qui vient de finir, a été décrit et gravé bien des fois. C'est une page significative dans l'histoire de la décadence. Un mausolée aussi somptueux n'a rien qui parle de la mort. Au centre, sur le sarcophage, deux statues : celle du duc de Montmorency vêtu à la romaine et à demi couché ; celle de sa veuve assise auprès de lui dans une attitude mélancolique. Ce motif central est accosté de quatre colonnes. Dans la niche creusée entre celles de gauche, est une figure symbolique de la Valeur, représentée sous les traits de Mars, ou, plus exactement, d'Alexandre. En pendant est la Religion. Au-dessous, deux statues assises, Hercule à gauche, à droite la Libéralité. Le monument, qui n'est qu'un placage contre un mur, s'amortit par un fronton triangulaire que surmonte l'écu des Montmorency soutenu de chaque côté par un ange. Il y a bien de la rhétorique dans cette décoration plus pompeuse que funéraire.

D'après la tradition, le tombeau de Henri de Montmorency et de Félicie des Ursins serait l'œuvre de François Anguier, de Régnauldin et de Thibault Poissant. Je ne sais si les comptes ont été retrouvés et si les écritures sont d'accord avec les livres. Il serait curieux cependant de savoir quelle part revient à chacun dans ce grand ensemble sculptural. En se bornant aux documents imprimés, on voit dans le fidèle Guillet de Saint-Georges que le maître de l'œuvre, c'est François Anguier. Il en avait conçu le dessin et commencé l'exécution, lorsque le 1er janvier 1651, il vit entrer dans son atelier son frère Michel, qui revenait de Rome. Jamais collaborateur ne fut mieux reçu. François fit faire à son cadet les modèles en terre de l'*Hercule* qui, ainsi que l'a dit M. Montégut, est la banalité même, et de l'*Alexandre*, dont

la signification n'est guère plus éloquente. Les autres figures, notamment celle de la Duchesse, qui est la meilleure, seraient de François Anguier. Quant à Thibault Poissant, son rôle est mince : il n'aurait fait que les armoiries et les deux anges qui les supportent. Dans ce partage des responsabilités, je ne vois pas trop quelle serait la part de Thomas Régnauldin. Toutefois, comme il était de Moulins et comme il fut l'élève de François Anguier, il a pu, malgré sa jeunesse, être associé à son œuvre [1].

Mais, je l'ai dit, la grande curiosité de Moulins, ce n'est pas le monument de Montmorency, c'est — avec le reste du château des Bourbons, — la cathédrale commencée en 1468 et interrompue en 1508, car le chœur seul est ancien et l'achèvement de l'église et la construction des flèches sont d'hier. C'est un travail qui fait le plus grand honneur à Eugène Millet, devenu architecte de la cathédrale après la mort de Lassus en 1857. Les ducs de Bourbon ont donc fait travailler pendant les dernières années du xv[e] siècle et pendant les premières du xvi[e] à l'édifice qui leur était cher et qu'ils ont laissé incomplet. On peut ainsi voir dans le chœur, terminé par une abside droite, et dans la décoration extérieure du chevet aux capricieuses gargouilles, les suprêmes manifestations d'un art qui s'éteint. Lorsque Mérimée, recueillant les notes qu'il a publiées en 1837, visita la collégiale de Moulins, il ne fut véritablement frappé que des vitraux. Ils sont en effet d'une importance capitale, bien qu'ils aient subi, de la part d'un vitrier peu archéologue, des réparations qui ont consisté à combler hasardeusement les lacunes avec des fragments empruntés à d'autres verrières. Dans quelques-uns, le sujet principal est défiguré par ces adjonctions malencontreuses. Ces vitraux de la cathédrale de Moulins mériteraient à eux seuls une longue étude. Elle a été préparée avec soin par Du Broc de Segange et nous utiliserons son livre [2], mais nous ne voulons pas le répéter, et nous n'examinerons à notre aise que le vitrail en quelque sorte iconographique qui réunit autour de sainte Catherine plusieurs des membres de la famille de Bourbon, bienfaiteurs de l'église.

Ce vitrail, d'une coloration puissante, nous paraît réunir des vivants et des morts. Il est du règne de Louis XII et si l'on s'en rapporte à l'âge de quelques-unes des figures historiques qu'on y peut reconnaître, il est bien voisin de 1500. Il se peut, comme le dit Du

1. *Mémoires sur la vie des Académiciens*, I, p. 320, 437 et 454. — Pour la description du monument, voy. Emile Montégut, *En Bourbonnais et en Forez*, 1881.
2. *Notre-Dame de Moulins*, 1876.







ENSEMBLE DU RETABLE DE LA CATHÉDRALE DE MOULINS.

Broc de Segange, que nous n'ayons là qu'une édition modifiée. La sainte Catherine qui domine la composition aurait été insérée après coup dans le réseau métallique et se rattacherait à une époque plus avancée du XVIe siècle ; mais elle a dû, par suite d'un accident peut-être, remplacer une figure de la même sainte, car c'est bien à sainte Catherine que la verrière est dédiée. Il semble, en effet, que ce vitrail a pu être commandé en mémoire de Catherine d'Armagnac que le duc Jean II avait épousée en 1484 et qui mourut quelques années après son mariage. C'est elle — on le croit du moins — qui est représentée dans le compartiment de gauche, à genoux, tenant un chapelet à la main. Derrière elle est sainte Anne. A l'extrémité du vitrail est le mari de Catherine, Jean II, agenouillé comme elle et priant sous la protection de saint Charlemagne et de saint Jean-Baptiste caractérisé par l'agneau qu'il tient sur son livre ouvert.

La partie centrale renferme aussi des portraits. Ainsi que nous l'avons dit, elle est occupée par une figure élégante, très XVIe siècle pour le style ; c'est sainte Catherine accompagnée de deux anges volant ; elle tient une grande épée, instrument de son supplice définitif. La preuve que cette figure a été intercalée dans un vitrail antérieur est évidente lorsqu'on constate que l'armature de fer qui la supporte vient, dans les fonds, interrompre le décor voisin et couper assez sottement les arcatures des panneaux où sont représentés Catherine d'Armagnac et Jean II. La sainte n'est pas seule dans le vitrail auquel elle a donné son nom. A droite est un prélat agenouillé et les mains jointes qui n'est pas un personnage de médiocre conséquence. On y reconnaît Charles de Bourbon. Mêlé aux affaires de Louis XI, il fut évêque de Clermont, archevêque de Lyon, cardinal en 1476, abbé de l'Isle-Barbe, prieur de Saint-Rambert en Forez et mourut à Lyon, le 13 septembre 1488. Le vitrail le représente assez âgé et le front déjà dégarni, comme on le peut voir dans le dessin que nous en donnons. Cet homme d'Église nous intéresse, parce qu'il fut, plus qu'on ne pense, mêlé aux choses d'art et qu'il a très vraisemblablement connu Jehan Perréal. On se rappelle que, lorsque le cardinal-archevêque fit son entrée à Lyon, le 6 décembre 1485, c'est Perréal qui organisa les décorations dont cette fête fut le prétexte.

De l'autre côté de sainte Catherine figurent quatre personnages intéressants. L'un est Pierre II de Bourbon, celui qui fit construire les voûtes de la cathédrale de Moulins. A côté de lui est sa femme, Anne de France, la dame de Beaujeu, fille de Louis XI, précieuse effigie que nous rencontrerons tout à l'heure dans une œuvre admi-

rable et troublante. Devant eux sont leurs deux enfants, le petit Charles de Bourbon, mort jeune et sans histoire, et Suzanne qui devint la femme du fameux connétable, celui de la grande traîtrise. Il est difficile de dire exactement l'âge de cette fillette, mais elle est née en 1491, et il suffit de lui donner sept à huit ans pour autoriser notre conjecture : la belle verrière de sainte Catherine à la cathédrale de Moulins est d'une date qui se rapproche beaucoup de 1500.

Il n'est pas inutile de rappeler, à propos de ce vitrail et de quelques-uns de ceux qui l'entourent, que certains écrivains croyaient y reconnaître un caractère italien et prononçaient volontiers le nom de Benedetto Ghirlandajo. C'est une imagination pure et il y faut définitivement renoncer. Du Broc de Segange, résumant sa pensée sur les vitraux de la cathédrale, écrit fort bien : « Je n'ai rien trouvé qu'on puisse attribuer à Benedetto Ghirlandajo. » Il est impossible de mieux dire; mais n'est-il pas curieux de noter que le voyage de Benedetto à Aigueperse et ses relations avec les Bourbon et les Montpensier aient pu laisser, même à Moulins, un souvenir aussi persistant?

Nous ne perdrons qu'une minute, et c'est trop peut-être, devant le tableau de Pierre Parrocel qui était autrefois au maître-autel des Chartreux et que la cathédrale a recueilli sans l'estimer plus qu'il ne convient. Cette peinture, la *Nativité de Jésus-Christ*, est fort affligeante et elle ne peut intéresser que ceux qui voudraient écrire une biographie du maître avignonnais. Elle porte en effet l'inscription suivante : P. PARROCEL IN. PIN. VEN. 1694, ÆTATIVS 22. Ainsi, cette œuvre, plombée et lourde, a été exécutée à Venise, bien qu'elle n'en ait ni l'air, ni la couleur, et Pierre Parrocel avait vingt-deux ans lorsqu'il l'acheva. Si l'artiste savait son âge, ce détail modifie la date de sa naissance, telle que les livres la donnent d'ordinaire. Ajoutons une correction de plus au catalogue de Villot, puisque Pierre Parrocel n'est pas né en 1664, et ne parlons plus de ce pauvre peintre.

Courons à l'œuvre inquiétante que renferme la sacristie et que les curieux connaissent sous le nom du « triptyque de Moulins » sans pouvoir en raconter l'histoire. Il paraît démontré aujourd'hui que ce triptyque est la réunion arbitraire et moderne de trois peintures qui étaient jadis séparées. Quand Mérimée fit son voyage, il vit dans la chapelle des fonts baptismaux un beau tableau représentant la Vierge couronnée par des anges, et sur les piliers du chœur deux panneaux distincts où étaient figurés, d'une part, Pierre II de Bourbon avec son patron; d'autre part, sa femme, Anne de Beaujeu, avec sainte

Anne. Du Broc de Segange croit savoir que c'est à la suite de la publication du rapport de Mérimée, c'est-à-dire après 1837, que ces trois peintures furent réunies par des charnières, de façon à former un tableau à deux volets fermants ou un triptyque. Nous accepterions volontiers cette indication, car il n'est nullement certain que les trois peintures soient de la même main. L'association des fragments signalés par Mérimée a eu pour résultat de compliquer le problème.

L'œuvre est d'un intérêt capital et il est bien malheureux pour nous, profanes, que les érudits n'aient pas encore éclairci le mystère dont s'enveloppent ses origines. Au centre, — c'est l'ancien tableau de la chapelle des fonts, — la Vierge assise et la tête un peu penchée en avant tient le petit Jésus sur ses genoux; ses pieds reposent sur le croissant de la lune. Deux anges, placés dans la partie supérieure du panneau, portent suspendue au-dessus de la tête de la Vierge une superbe couronne d'orfèvrerie, dont le cercle est enrichi de perles. A droite et à gauche, douze anges sont disposés en groupes symétriques, dans une attitude d'adoration. Ceux de ces anges qui occupent la rangée inférieure tiennent une longue banderole sur laquelle se lisent en latin les louanges de celle qui a mérité la couronne d'étoiles. Cette peinture, très ferme et très savante, a provoqué bien des commentaires. Quelques-uns sont singuliers. « Il faut, dit Du Broc de Segange, remarquer et retenir que le style de la peinture est essentiellement italien et appartient, suivant toutes les probabilités, à l'école florentine. » La témérité de cette assertion frappera les plus innocents. L'auteur, complétant sa pensée, ajoute que, comme Benedetto Ghirlandajo est le seul des trois frères qui ait voyagé hors de l'Italie, « on présume que notre tableau est son ouvrage ». Ce sont là de coupables pensées. Sans doute la Vierge est charmante; les anges sont de candides jeunes filles, mais il n'y a rien dans les airs de têtes qui révèle une origine italienne. Loin de là, si la peinture trahit une préoccupation étrangère au style français sous Louis XII, c'est une préoccupation flamande. Je n'en veux citer d'autre preuve que le petit Christ nu et bénissant assis sur les genoux de sa mère. Dans les sujets de cette sorte, la nudité est un aveu, elle dit d'où procède l'idéal. Or, cet enfant, au ventre gonflé, n'est pas florentin le moins du monde : il vient des Flandres, et on retrouve ses frères dans tous les maîtres du moment, même dans Memling. Il y a donc lieu de penser que le panneau central est l'œuvre d'un artiste français qui a connu l'art flamand et qui, en bien des points, reste fidèle à ses souvenirs.

Si étonnant que soit ce panneau, il l'est moins encore que les

deux volets qu'on y a annexés. Le premier, celui de gauche, représente Pierre II de Bourbon : la couronne ducale en tête, les mains jointes, vêtu d'un manteau de pourpre doublé d'hermine, il se tient dévotement à genoux. Quelqu'un est derrière lui : c'est son patron saint Pierre, mitré à la façon d'un pape, tenant d'une main les clés et abaissant l'autre comme pour montrer le noble client qu'il protège. Ce saint Pierre est magnifiquement habillé : il est couvert d'une chape brodée où l'on peut lire quatre fois le mot *Espérance*, devise de Pierre II. Et lui aussi est un portrait, car il est difficile de voir une tête plus vivante et plus individuelle. Dans ce tableau, d'une coloration éclatante et forte, les chairs sont particulièrement lumineuses ; les mains sont dessinées et modelées par un artiste qui n'a plus rien à apprendre.

Quant au second panneau, c'est une merveille. On y voit Anne de Beaujeu, la femme de Pierre II, ayant auprès d'elle sa jeune fille Suzanne. Toutes deux sont agenouillées dans une attitude recueillie et elles sont splendidement vêtues. Anne de Beaujeu, couronnée et la robe coupée carrément avant la naissance des seins, porte un manteau rouge dont la doublure est d'hermine ; la fillette a aussi sa petite couronne de perles et son vêtement n'est guère moins beau que celui de sa mère. Derrière les deux priantes, sainte Anne est debout, la tête et le col enveloppés d'un voile blanc dont les plis austères retombent sur la robe et se rattachent sur la poitrine par une agrafe de perles et de pierreries. Cette figure sévère est très belle et d'un grand style.

Quel âge a la petite Suzanne ? Ce n'est pas là une question médiocre, car, de même que tout à l'heure pour le vitrail de sainte Catherine, cette jeune figure va dater le tableau. Elle a dix ans, onze peut-être. Or, nous l'avons dit, Suzanne de Bourbon est née le 10 mai 1491, et, comme son père Pierre II est mort le 8 octobre 1503, comme le portrait du duc a visiblement été peint d'après le vif, le tableau doit avoir été fait vers 1501 ou 1502. On remarquera que Pierre de Bourbon n'a pas auprès de lui son fils Charles, qui lui tenait compagnie dans le vitrail ; mais, on le sait, cet enfant, mort très jeune, n'a pas de chronologie. Quand le peintre fit son tableau, il avait déjà disparu.

Les deux volets que nous venons de décrire sont peints à l'envers comme à l'endroit. Les panneaux étant fermés, on voit en grisaille le sujet traditionnel, l'*Annonciation*. Sous une arcature découpée à la Louis XII, la Vierge, agenouillée devant un pupitre, reçoit la visite

imprévue de l'ange qui, tenant la longue tige d'un sceptre d'orfèvrerie, lui annonce la grande nouvelle. Derrière le messager, trois anges; deux seulement derrière la Vierge. Ainsi qu'on l'a remarqué avant nous, ces grisailles, qui sont fort belles, trahissent une main ou, du moins, une influence flamande. Mais il ne faut pas tirer de ce fait des conclusions excessives. Il se pourrait que les portraits de Pierre II et d'Anne de Beaujeu ne fussent pas sortis du même pinceau que l'*Annonciation* figurée au revers des volets. Cette hypothèse, qui n'a pas encore été examinée, se recommande à l'étude des chercheurs. Pour moi, et quoi qu'on en ait pu dire, je ne suis nullement assuré que ces fiers portraits soient d'origine flamande. La fermeté et la richesse de l'exécution me frappent beaucoup. L'admirable tête d'Anne de Beaujeu, quand on la regarde de près, est peinte dans une pâte souple, résistante, émaillée, qui rappelle la généreuse écriture de très grands maîtres, tels que Bernardo Zenale et Borgognone. Je n'entends pas dire que ces portraits soient italiens; mais le travail de peinture pourrait appartenir à un de nos compatriotes inconnus qui aurait suivi Charles VIII et Louis XII au delà des monts et se serait familiarisé avec la forte manière des Lombards dont j'ai cité les noms. De pareilles rencontres ne se produisent pas par hasard, et il était bon de signaler cette analogie.

Ainsi, tout est problème, et le mystère est partout. Dans cette belle promenade en Auvergne et au pays bourbonnais, nous avons eu, avec la joie de voir des choses nouvelles, le chagrin de nous trouver en présence d'œuvres d'une importance capitale, dont la nationalité reste douteuse. L'incertitude a voyagé avec nous. Aucun trouble intellectuel n'est possible pour la *Danse des Morts* de la Chaise-Dieu : notre XV[e] siècle y a mis son esprit, et nous sommes bien chez nous; la peinture murale de la salle capitulaire à la cathédrale du Puy, les *Arts libéraux*, nous semble également française et paraît même avoir été conçue et exécutée dans l'atmosphère que respirait Jehan Perréal; mais le triptyque de Moulins demeure inquiétant. Rien d'italien, rien de florentin surtout dans le motif central, la *Vierge couronnée par les anges;* une possibilité flamande dans les grisailles qui revêtent extérieurement les volets; mais pourquoi les admirables portraits de Pierre de Bourbon et d'Anne de Beaujeu ne seraient-ils pas des œuvres françaises? Nous le croyons sans pouvoir le prouver. Un texte résoudrait la difficulté, comme il l'a résolue naguère pour le *Buisson ardent*, de la cathédrale d'Aix. Invoquons le dieu inconnu, le hasard providentiel qui, peut-être, ne nous refusera pas toujours le renseignement imploré.

Ce sont là des questions qui importent à notre histoire. Les transformations de l'école française aux dernières heures du XVe siècle ne pourront être racontées que lorsqu'un chercheur heureux aura éclairé d'un peu de lumière l'obscur carrefour où nous marchons dans les ténèbres.

PAUL MANTZ.



LE

PORTRAIT PEINT EN FRANCE

AU XVIe SIÈCLE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

IV.



Tous les biographes de François, fils de Jean Clouet, le font naître à Tours ; il y a dans cette affirmation beaucoup de vraisemblance, mais aucune preuve décisive n'est venue la confirmer. Nous l'avons dit, Jean Clouet, établi en France, avait épousé à Tours Jeanne Boucault, fille d'un orfèvre, peut-être après 1515, date de l'avènement de François Ier, peut-être avant. Une chose certaine, c'est que ce mariage était antérieur à 1522, puisque nous voyons Jeanne procuratrice de son mari dans une vente à réméré du 6 juin, citée par Salmon [2]. François dut grandir dans un milieu d'artistes, beaucoup à la cour que suivait son père, et aussi sans doute à la maison de son grand-père, l'orfèvre Gatien Boucault. Suivant les règles ordinaires des gens de métier dont étaient tous ces praticiens, François Clouet travailla dans l'atelier paternel comme « apprentif en paincture », il y puisa les premières règles de son art, et s'y perfectionna. Je n'imagine point qu'il eût cherché jamais à fréquenter les maîtres étrangers occupés à de grandes compositions dans les demeures royales ; les peintres

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVI, p. 108, et 218.
2. Voy. notre précédent article.

plus modestes attachés directement à la personne des rois avaient une besogne moins relevée; ils faisaient les gros ouvrages de peinture que les idéalistes italiens eussent dédaignés; ils s'ingéniaient surtout à rendre, du mieux qu'ils pouvaient, la physionomie humaine, dans ces cours polies où dames et seigneurs rivalisaient de luxe, d'élégance et de galanterie. De même que les poètes ne composaient pas toujours des pièces de vers sous leur nom, de même les artistes dessinaient souvent ou peignaient un visage à la dérobée [1]. D'autres fois l'œuvre était plus humble encore, et nous trouverons des crayonneurs, assez habiles, s'éternisant dans des reproductions d'albums mille fois recopiées sans y changer un trait [2].

François Clouet fut un de ces artistes; son père même sur la fin de sa vie, en plein succès, n'avait point connu la grande fortune. Il payait un champ en 1522 avec des cabochons et des joyaux, sans doute de l'héritage de Jeanne Boucault, la fille de l'orfèvre. En 1535, il touchait 200 livres de gages [3], un peu plus qu'un cordonnier, mais beaucoup moins qu'un beau seigneur inutile, échanson ou panetier. Il s'ensuivit que le jeune peintre se trouva de bonne heure dans une condition aisée, eu égard à la situation de son père, mais assez peu assurée dans l'avenir pour qu'il hésitât à prendre le même genre de vie. Quand Jean Clouet mourut, François, âgé d'une trentaine d'années, hérita à la fois de ses meubles, de sa charge et de son nom artistique. De ses meubles, puisque le roi passa volontiers sur la qualité d'étranger de Jean Clouet, ainsi que nous l'avons vu, pour

1. Ce n'étaient pas que les simples particuliers qui employaient les artistes à des peintures d'amourettes, ou à la reproduction anonyme de portraits. Le compte le plus circonstancié sur Jean Clouet porte à la date de 1529 : « A Me Jannet Clouet, painctre et varlet de chambre ordinaire du Roy... la somme de cent deux livres dix sols tournois... sur plus grande somme qui luy a esté deu pour plusieurs ouvraiges et pourtraictures qu'il a cy-devant faictes de son mestier, et faict encores presentement... desquelz ouvraiges et pourtraictures ledit seigneur n'a voulleu estre cy autrement déclairées ne speciffiées... » (De Laborde, *Renaissance*, p. 14 et 15.)

2. M. de Laborde explique très bien cette indolence des artistes : « Au XVIe siècle, il y avait encore non pas la modestie et la naïveté du moyen âge, mais une sorte de nonchalance d'amour-propre, qui sans initiative, sans ambition, considérait l'art comme un gagne-pain, et n'attachait pas plus d'importance à ses œuvres que le maçon à sa muraille, le manœuvre à son mortier. » (*Ibidem*, p. 138.)

3. M. Leroux de Lincy a publié, dans le *Moniteur* du 17 avril 1851, deux quittances qui attribuent aux Clouet des chiffres fantastiques. François Clouet eût touché pour sa part 600 livres par trimestre, ce qui est de beaucoup supérieur aux plus gros traitements de la cour. Ce devaient être là des quittances de sommes extraordinaires dans le genre de celle que nous avons rapportée à la note 1 ci-dessus.

les laisser en don pur et simple à son fils dans des termes d'une valeur singulière : c'est un véritable certificat d'aptitude délivré au jeune peintre par le roi qui reconnaît les grands mérites du père « en sondict estat et art, et *en quoy son dict fils l'a jà très bien imyté* ». De sa charge, puisque le roi ajoute à ses éloges : « et espérons qu'il fera et continuera encore de bien mieulx cy-après », ce qui est une reconnaissance tacite de succession officielle [1]. Il hérita enfin du nom artistique de son père, car désormais le prénom de *Jeannet* avait droit de cité à la cour. La familiarité des seigneurs l'avait substitué à l'autre, quoique cependant les comptes royaux lui prêtent rarement ce surnom ; à la mort de François Ier il reçoit du drap, pour des habits de deuil, avec les gens de métier, il est appelé simplement François Clouet [2], de même aussi que dans le compte de dépense pour le moulage de l'effigie du roi défunt [3].

Et c'est précisément à cette date que nous apparaît pour la première fois François Clouet, chargé d'une œuvre importante, mais hâtive, une sorte de corvée que lui imposait son office de peintre ordinaire. Comme nous le disions, les gens de métier faisaient au moyen âge tout ce qui concernait leur état ; or les peintres du XVIe siècle étaient bien encore les *imagiers* du moyen âge. A ce titre, on chargea François Clouet de prendre le portrait du roi mort à Rambouillet, et on l'y conduisit en poste, accompagné d'un aide, avec ordre de faire au plus vite. Il passa un jour à ce travail délicat, moulant d'abord le visage en cire sur le roi, et revenant à Paris en grande diligence pour terminer la figure portative. C'était, comme on sait, un mannequin d'osier affublé d'une tête peinte, ornée de cheveux et de barbe, qu'on exposait à découvert le jour des obsèques ; cette effigie était revêtue d'habits royaux et tenait le sceptre et la main de justice. François travailla plusieurs jours dans son atelier de Paris, avec deux hommes ; il planta les cheveux et la barbe, colora le visage à l'huile minérale, confectionna les mains qui devaient tenir la justice et le sceptre, jusqu'à peindre ce sceptre d'or fin et de fleurs de lys appliquées.

Tous ces travaux extraordinaires se payaient à part bien entendu,

1. Voy. ci-dessus. En 1547, il est dit *peintre ordinaire*.

2. Bib. Nat. ms. Clairambault, 1216, fol. 60. C'est dans le courant de l'année 1547. Son nom de *Janet* lui est surtout donné par les poètes, Ronsard et autres.

3. Tout ce qui va suivre est tiré du compte publié par M. de Laborde. *Renaissance des Arts*, p. 82-90. La mention initiale du compte est celle-ci : « A François Clouet, painctre ordinaire du Roy... »



PORTRAIT DE FRANÇOIS Ier

Musée du Louvre

et en plus des 250 livres de pension fixe touchées par le peintre [1]. A la mort de Henri II, François Clouet recommença ce travail un peu ingrat, et cependant dès cette époque il avait donné raison aux espérances du roi François. Il reprit donc la cire, le plâtre et l'huile de pétrole, et reçut 288 livres de ce fait pour solde de tous comptes.

Telle était, à la mort de François Ier, la situation du nouveau peintre ordinaire. Il ne possédait point encore ce titre de valet de chambre du roi, si envié des artistes et des poètes, et qu'avaient eu successivement Clément Marot, Victor Brodeau, et le célèbre joueur de luth italien Albert de Rippe. Il n'a probablement guère dépassé le niveau des autres gens de métier qui l'entourent; il a dans Corneille de la Haye un concurrent, éloigné il est vrai, mais possédant sur lui l'incontestable avantage de la maturité. Il tient de son père un grand souci des ressemblances et des précisions de costume, à la manière flamande, et il le poussera plus loin encore dans sa carrière.

Mais c'est ici même que notre ignorance va nous trahir au bon moment et nous laisser en face des hypothèses. Les mentions écrites sur François Clouet fourmillent chez les poètes, et sont assez nombreuses dans les comptes; il n'en est pas moins impossible de déterminer un seul tableau de lui d'une manière indiscutable. Sans doute, et je le reconnais, il y a de grandes probabilités pour que le délicieux *Portrait d'Élisabeth d'Autriche* au Louvre [2], que le petit *Charles IX* en pied soient de sa main [3], que le *Henri II* ait au moins été peint sous son inspiration; M. Charles Blanc l'estime ainsi, de

1. Bib. Nat. ms. *Clairambault*, 1,216 fol. 48 v°. Ces 250 livres sont une solde plus en rapport avec les sommes généralement allouées aux peintres, que ne le sont les 600 livres par trimestre de M. Leroux de Lincy.

2. Le *Portrait d'Élisabeth d'Autriche* avait appartenu à Gaignières, chez lequel il est copié avec une fidélité qui nous rassure pour les autres. On pourra se convaincre de ce fait par la comparaison du tableau du Louvre, dont nous donnons ici la gravure, avec la copie sur parchemin de Gaignières. (Bib. Nat., Oa 17, fol. 11). Or, il n'y a comme mention au bas de ce portrait que ceci : « Copié sur son portrait original, *peint de son temps*, dans le cabinet de M. de Gaignières. » Il va de soi que si le collectionneur eût eu la moindre donnée précise, quant à l'attribution du tableau, il n'eût pas manqué de la noter. Je signale en passant l'identité parfaite de pose entre ce portrait et celui appartenant au duc d'Aumale, publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, p. 124, sous le nom d'Élisabeth de France, reine d'Espagne, fille de Henri II, et qui est celui de Marguerite de Valois, sans conteste. Ce portrait remarquable est assurément de Clouet (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 121 et s., article de M. Philippe de Chennevières).

3. Ce portrait doit aussi être le même que l'on retrouve dans Gaignières (fol. 9), en dépit des différences de costumes. La pose du personnage en pied est identique.

même que M. de Laborde; mais enfin cela n'est que probable et je voudrais avoir mieux. Aurais-je trouvé une demi-preuve dans un des rares dessins de Gaignières qui portent la mention de Clouet? Je n'ose l'espérer car, je le répète à satiété, les copies du collectionneur sont trop médiocres pour donner la mesure exacte d'une peinture, surtout d'une bonne peinture. En tous cas, le portrait dont je parle aurait été composé à la fin de la vie de François Clouet, car il représente Léonor d'Orléans-Longueville, à 25 ans environ, et ce prince mourut à 33 ans en 1573, un an juste après le peintre. Le panneau serait donc au plus tôt de 1563 [1]. Malheureusement il a disparu.

Ceci est un peu éloigné de l'époque à laquelle on peut rapporter le portrait d'Élisabeth d'Autriche. Mariée en 1570 à Charles IX, la jeune reine dut être prise entre cette année et 1575. Pour qu'il fût de Clouet, il faudrait qu'elle eût été peinte en 1571 au plus tard. Le costume n'y contredit pas, il s'y accorde au contraire d'une façon toute particulière, mais que tirerions-nous de ce fait isolé et très aléatoire? Nous avons bien appris par Jodelle [2] qu'avant ce temps, Jeannet avait peint le roi Henri II à cheval, en triomphateur, sous une sorte de dôme, ou de portique, sans doute dans la même attitude que celle d'un François Ier conservé par Gaignières, d'après l'original de M. de Mesmes [3]. Mais nous n'avons jamais retrouvé le *Henri II* en question, et ceci est d'autant plus à regretter que celui de Gaignières eût pu nous aider dans nos comparaisons.

Dans le *François Ier*, l'attitude est parfaite, et le fini du détail dénote un artiste de toute habileté. C'est, d'ailleurs, un des mieux copiés par le praticien de Gaignières. Il y a, dans les damasquinures de la cuirasse portée par le roi, beaucoup de cette précision du petit *Charles IX* du Louvre, et du *Henri II* en pied. Le cheval a lui-même une bonne allure avec sa robe café au lait et ses crins noirs; derrière, un pan de muraille assez poussé, dont le similaire pouvait se trouver

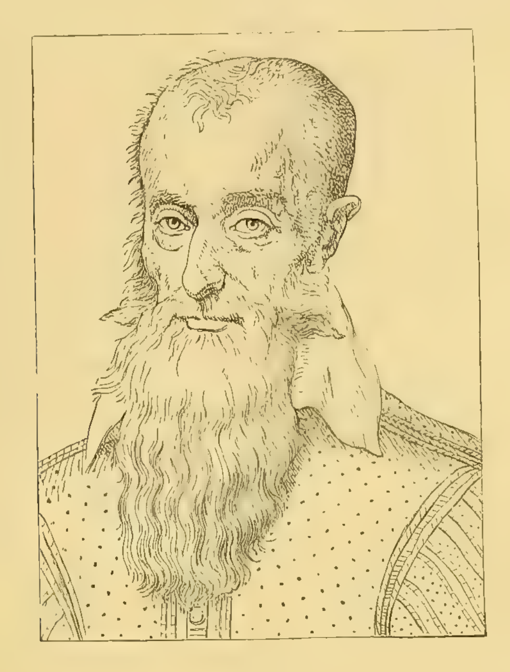
Seulement, dans le tableau du Louvre le justaucorps est foncé, tandis qu'il est clair dans le recueil Gaignières. Ce tableau porte le n° 107, et le *Henri II* le n° 111 du catalogue du Louvre.

1. Bib. Nat., Estampes, Oa 17, fol. 23 (*Recueil de Gaignières*).

2. Jodelle, *Recueil des inscriptions, figures et masquarades ordonnées en l'hôtel de ville de Paris, le jeudi* 17 *de février* 1558... Paris, Wechel, 1558, in-4°. Voici le titre exact du portrait équestre de Henri II : « Icon Henrici (secundi) equitantis domi, sic super Janetio pictore parisiensi excellentissimo in majore tabula depincti. »

3. Bib. Nat., Estampes, Oa 16, fol. 11 (*Recueil de Gaignières*). Il y a un portrait d'Henri II qui est la copie de celui de François Ier, dans la collection Lenoir achetée par le duc d'Aumale; je ne le connais pas.

dans le portrait cité par Jodelle, qui l'aurait très bien appelé un *édifice* ou un *dôme* dans la langue exagérée des poètes. Encore une fois rien de plus regrettable que de ne pouvoir comparer le Henri II à cheval avec le portrait de son père; je crois qu'on eût tiré les meilleurs renseignements de cette confrontation.



PORTRAIT DE FRANÇOIS CLOUET AGÉ, PAR LUI-MÊME.

(Musée du Louvre.)

Les petits portraits en pied furent certainement assez communs dans l'œuvre de François Clouet et c'est encore Gaignières qui nous a conservé celui de François, duc de Guise, en grand costume clair avec toque et manteau sombre [1], tourné à gauche, pris sur un original de son cabinet « peint par Janet ». Ce portrait est heureusement conservé au Louvre, et jusqu'à ce jour, je ne sache pas que personne l'ait reconnu. Il porte le n° 113 et est traité avec une franchise qui le fait différer assez sensiblement du *Charles IX* et du *Henri II*. La précision du costume est un peu lâchée comme dans une esquisse habilement enlevée par un praticien émérite, en vue d'une œuvre postérieure. Seule la physionomie ne laisse aucun doute sur la parenté de ce panneau avec ceux dont nous avons parlé. C'est bien là

1. Bib. Nat. Est. Oa 17, fol 24 (*Recueil de Gaignières*).

le *seul* portrait à peu près qu'on puisse donner avec certitude à François Clouet, et c'est le seul dont personne n'ait jamais dit un mot.

Quoi qu'il en soit, et d'après les nombreuses copies disséminées dans les recueils de Gaignières, on pourrait penser que la partie la plus considérable de l'œuvre du peintre se compose surtout de portraits en buste sobrement traités, peints d'un seul jet sans empâtements, d'une main assurée, et comme entraînée par des esquisses antérieures. Cette question des dessins préparatoires est importante dans le travail de François Clouet. On pourrait peut-être expliquer par ce besoin d'étudier son modèle, avant de le traduire définitivement sur panneau, la collection d'admirables esquisses aujourd'hui conservées à la Bibliothèque Nationale et attribuées jadis à Foulon sans réflexion [1]. J'ai eu occasion de faire à ce propos de nombreuses remarques dans une petite notice consacrée à Foulon; j'ai expliqué combien les dessins dont je parle sont hors de pair, et comment il est impossible de les supposer faits par d'autres que Clouet.

Pour arriver à une preuve presque irréfutable il suffira de montrer deux choses. La première, c'est que rien n'est plus dans les données probables des travaux de François Clouet que ces admirables crayons très poussés, et cependant faits de rien, par un léger mélange de pastel et de crayons de couleur. L'habillement du buste est esquissé seulement, mais avec une précision mathématique, comme dans l'armure du François Ier à cheval cité plus haut. Les dames y portent de charmants costumes, parfois avec des indications manuscrites, qui ne laissent aucun doute sur un travail ultérieur de coloration et de peinture.

La seconde chose à démontrer c'est que pas un seul des personnages représentés dans ces crayons n'a pu être dessiné après 1572. Ceci se déduira très bien de ce fait que l'un des portraits, Strozzi, porte la date 1567, laquelle paraît être celle de tous les autres, par le costume et les rapprochements. J'ai fait ailleurs ce travail de détermination, et je prends la liberté de me citer pour éviter les redites [2].

Que si des incrédules m'interrogeaient sur le mélange des œuvres de Jeannet et de Foulon dans le même album, je leur répondrais

1. Bib. Nat., Estampes, Na 22. Ce recueil acheté 500 francs en 1825, contient 56 portraits dont plusieurs de Foulon, les meilleurs sont très vraisemblablement de Clouet oncle de Foulon; nous avons reproduit ici même, en héliogravure, les délicieux portraits de *Mme de Villeroy* et de *Marguerite de Navarre*.

2. Catalogue des crayons des XVIe et XVIIe siècles, conservés à la Bibliothèque Nationale, Estampes, série G (Réserve).

que rien n'est plus plausible, étant donné le degré de parenté qui liait ces deux peintres [1].

Voilà tout ce que nous savons sur ce *Jeannet*, dont le nom orne aujourd'hui tous nos catalogues. Quelques années avant qu'il mourût, Ronsard l'avait immortalisé dans ses vers [2] et ces louanges servirent plus à sa réputation que ses meilleurs tableaux. Entre temps, l'artiste n'avait point dédaigné de descendre de son art jusqu'aux bourgeoises occupations de commissaire au Châtelet, à la place de Nicole Durand [3]. Ceci se passait dix ans juste après la mort de son père. Huit ans plus tard, il était nommé contrôleur des effigies de la Monnaie, précédant le célèbre Germain Pilon dans cet office [4]. Il conserva la charge jusqu'à sa mort, arrivée en 1572 en pleine gloire. François Clouet après avoir tant peint les autres disparaissait, en ne laissant de lui que l'admirable crayon du Louvre qui nous le montre dans un âge avancé et le dessin d'après lequel a été gravé le portrait de la *Chronologie collée*, au milieu des plus illustres savants et généraux du XVIe siècle, près de ce Germain Pilon presque aussi légendaire que lui-même. Avec lui mourait la belle et sobre École des peintres de portraits français du siècle qui produira désormais les *crayonneurs*, artistes de second ordre mis à la mode par les goûts du temps. A dire le vrai, Clouet avait dû contribuer au développement de cette manie de portraitures sur papier, par ses esquisses inimitables. Il laissait après lui des maîtres en cet art particulier, Decourt, les deux Dumoustier, les Duval, Foulon, auxquels il convient d'ajouter cette pléiade d'inconnus qui de 1560 à 1600 environ inondèrent la France des plus médiocres albums.

V.

ÉCOLE DES DEUX CLOUET.

Le mot *École des Clouet* est une expression impropre, car, à vrai dire, ils ne firent jamais école. Ils perfectionnèrent simplement

1. Cette parenté ressort de plusieurs documents analysés par M. de Fréville dans un très intéressant article des *Archives de l'Art français*, t. III, p. 101-104. Jeannet étant mort sans enfants, il est raisonnable de supposer qu'il avait légué ses albums à son neveu Foulon, du même métier que lui.

2. Ces vers sont cités partout. Je crois que Clouet remercia le poète en lui fournissant quelques portraits pour l'édition de 1585, entre autres ceux de Muret et de Charles IX.

3. Bib. Nat., Ms 5128, p. 59.

4. *Nouv. Arch. de l'Art français*, 2e série, t. I, p. 31.

un art que Bourdichon et Perréal avaient pratiqué avant eux; Jeannet y apporta sa précision flamande et l'enseigna à son fils, mais des résultats identiques étaient obtenus à Lyon par Corneille qui n'avait probablement jamais fréquenté la cour de France, et qui sous l'influence des goûts et des modes suivait le même chemin. Indépendamment de ces maîtres il y eut les seconds rôles travaillant humblement, et n'attachant, suivant l'heureuse expression de M. de Laborde, pas plus d'importance à leurs œuvres que le maçon à son mur [1]. La plupart de ces modestes ont été au moins nommés dans la *Renaissance à la Cour de France*. C'est donc beaucoup d'après ce livre, et un peu d'après d'autres données, que nous allons parler des peintres secondaires contemporains des Clouet, avant de passer à leurs successeurs.

Un des plus employés parmi ces artistes à peu près inconnus fut Guillaume Bouteloup ou Boutelou, de Blois, lequel débuta à 15 livres par mois aux travaux de peinture de la galerie de Fontainebleau. A cette époque la conduite et la direction appartenaient au Rosso, et le Primatice travaillait en sous-ordre [2]. Rien ne nous indique la part de Guillaume Boutelou dans les stucs des bâtiments, et d'ailleurs cette partie de son œuvre n'aurait pour nous qu'un intérêt secondaire. En 1549-51 il est à la cour de Henri II [3] en titre de peintre ordinaire.

Il y trouve François Clouet, mais son rang y est effacé. La mention d'un manuscrit de Clairambault [4] nous le montre touchant 70 livres de gages annuels contre 250 livres allouées à Clouet. Ceci se passait en 1556. Cette année-là même il avait reçu quelque argent extraordinaire de la reine pour des peintures faites à Blois, à l'occasion d'une tragédie jouée à la cour [5]. Lui aussi faisait donc un peu de tout, prenant exemple sur son compagnon, dont la situation n'était pas amoindrie par la facilité avec laquelle il se condamnait aux besognes vulgaires.

Jusqu'en 1560 nous ne voyons pas Boutelou produire œuvre de portraiture : à cette époque, il peignit Thonyn, le fou du roi, et toucha pour ce travail 23 livres, somme assez ronde [6]. J'ai depuis

1. *Renaissance des Arts*, p. 138.
2 De Laborde, *Comptes des Bâtiments*, I, 133.
3. *Arch. de l'Art français*, t. I, p. 167-170 (2e série).
4. Bib. Nat., Mss. Clairambault 1216, fol. 48 V°.
5. *Arch. de l'Art français*, t. V, p. 67, et de Laborde, *Ren. des Arts*, t. I, p. 201-2.
6. Arch. Nat., KK 127, fol. 2129. Ce compte a été publié par M. J. Guiffrey dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 2e série, t. I, p. 93.

retrouvé un portrait de ce fou dans une des productions hâtives et peu soignées de lord Ronald Gower [1] et je me suis imaginé que le



ÉLISABETH D'AUTRICHE, PORTRAIT ATTRIBUÉ A FRANÇOIS CLOUET.

(Musée du Louvre.)

crayon d'après lequel M. Gower avait gravé sa planche, pouvait bien être la copie du tableau de Boutelou. De fait, le petit personnage a

1. R. Gower, *Three Hundred french portraits... by Clouet*, t. I, fol. 92. Cette publication des portraits français de Castle Howard serait du plus haut intérêt si sa médiocrité ne la rendait dangereuse. Nous publions une liste rectificative des noms de cette collection dans un appendice à notre Catalogue des crayons de la Bibliothèque Nationale.

beaucoup de physionomie, et notre peintre n'aurait pas à souffrir de cette attribution.

La vie de Boutelou ne semble pas s'être améliorée à la cour. Je le retrouve dans un compte des Archives [1] non cité par M. de Laborde, entre François Clouet et Léonard Limosin, et toujours payé 70 livres par année. On est alors en 1559; Léonard Limosin touche 160 livres. Cela se prolonge jusqu'en 1583 où nous voyons Boutelou attaché à Catherine de Médicis, mais sans mention plus spéciale [2].

A côté de ce contemporain de François Clouet vivaient une foule de peintres hors d'office, qu'on employait parfois mais qui n'avaient « nuls gaiges ». Jean Scipion fut un de ces inconnus. En 1558 il reçut 20 livres pour le payement d'un tableau où il avait représenté Mme de Crussol; ce portrait avait été spécialement commandé par la reine pour son château de Monceaux. Scipion était de Paris, mais nous ne savons rien de plus sur son compte.

Marc Duval était aussi du nombre. C'était un Manceau, et à ce titre Lacroix du Maine le soigne dans sa *Bibliothèque*. Charles IX le nommait *le sourd* à cause d'une infirmité; et cette familiarité royale ne laisse pas que de prévenir en faveur de la réputation du peintre, protestant convaincu.

Malgré tout nous savons peu de chose sur lui; en 1578 nous l'avons rencontré donnant quittance à Duplessis-Mornay, un réformé comme lui, de la somme de 36 livres, pour le portrait du roi de Navarre [3]. Plus tard, en 1579, il grave la belle estampe *les trois Coligny* d'après des portraits de Clouet qu'il avait disposés en groupe. Nous affirmons ce fait en nous basant sur un dessin remarquable, conservé à la Bibliothèque Nationale dans la collection Hennin, et qu'une main de notre temps a mis sur le compte de Porbus [4]. C'est vraisemblablement la préparation de Duval pour sa gravure, et ce qui le prouve, c'est que les physionomies des trois frères n'ont point encore subi les transformations malheureuses que le burin ne manque jamais d'imprimer aux originaux. Au contraire le dessin a conservé les traits dans toute leur finesse et leur vérité, ce qu'un copiste de la gravure n'aurait sûrement pas fait. Ce fut là un des derniers travaux de Duval, conçu en vue de propagande politique et religieuse dans ce

1. Arch. Nat., KK. 129, fol. 48.
2. Bib. Nat., Mss. Clairambault 1216, fol. 38.
3. B. Fillon, *Galerie de portraits de Duplessis-Mornay au château de Saumur*. Paris, Quantin, in-8° p. 17 et 18.
4. Bib. Nat., *Collect. Hennin* aux Estampes, t. VII, fol. 52-53.

temps de troubles et de guerres. Deux ans après il était mort, laissant une fille, Elisabeth, fort laide à en juger d'après un crayon original conservé à la Bibliothèque [1], mais très habile dans son art si l'on en croit Lacroix du Maine [2]. Si nous pouvons attribuer le portrait de la fille au père, ce qui n'est point s'avancer beaucoup, Marc Duval était aussi un crayonneur de premier ordre, et le dessin dont nous parlions plus haut ne dément point cette hypothèse.

Tels furent les peintres qui vécurent au temps de François Clouet. Son successeur officiel fut Jean de Court ou Decourt (Curtius). Dès 1555 Decourt avait fait des portraits et signait celui de Marguerite duchesse de Savoie en Minerve, peinte en émail :

JEHAN DE COURT
MA FAICT
1555

Ce portrait a son similaire dans les *French portraits* de L. Ronald Gower [3]. Il appartenait à M. de Nieuwerkerke et fut publié par M. Lièvre dans ses *Collections célèbres*, pl. LV. Plus tard, et n'étant encore qu'un étranger sans doute en quête d'emploi, Decourt avait esquissé un portrait de Henri III alors duc d'Anjou, qui fut montré au roi Charles IX quelques jours avant sa mort. Le Laboureur qui nous donne ce détail dans ses *Additions à Castelnau* a soin d'ajouter que la peinture était excellente, *scientissime depictam* [4].

A en croire une pièce de vers de Desportes [5], Jean de Court, « peintre du Roi », aurait fait antérieurement à 1573 le portrait sur toile de la belle Renée de Rieux Chateauneuf, blonde comme Ève, et qui ressemblait à la reine Anne de Bretagne, selon Brantôme. Je retiens ici ce titre de peintre du Roi, car Jean Decourt n'apparaît dans les comptes qu'en 1572, et ces vers sont imprimés en 1573. La date du tableau représentant la maîtresse de Henri III est donc certaine. De plus, cette persistance à portraire les tenants du duc

1. Ce crayon a été publié par Niel, *Vie des personnages illustres*, t. II.

2. Lacroix du Maine, *Bibliothèque*, 1584, in-fol., fol. 306.

3. Gower, *Three Hundred french portraits*... I, fol. 29.

4. Le Laboureur, *Addit. à Castelnau*. Jean Decourt avait sans doute été émailliste à Limoges et doit être le même qu'un artiste de ce nom travaillant dans cette ville vers le milieu du XVIe siècle. Depuis il avait dû venir à la cour et y avait trouvé appui. Était-il frère de Suzanne Decourt?

5. Je tire ces renseignements d'un article de M. de Montaiglon dans les *Archives de l'Art français*, t. VI, 82-88. (Œuvres de Desportes, R. Le Mangnier, 1573, in-8°.)

d'Anjou ne serait-elle point une preuve que l'artiste devait sa fortune à ce prince?

En 1585 Jean Decourt fit le portrait de la duchesse de Guise et reçut quatre-vingt-dix livres pour ce travail[1]. A cette époque il n'était plus jeune, ayant un fils valet de chambre du roi. Sa pension annuelle était de 400 livres, la même que celle d'Androuet du Cerceau, son camarade[2]; deux autres peintres, Jacques et Jean Patin, un sculpteur, Germain Pilon, complétaient la liste des artistes royaux en 1584[3]. Decourt dut, à l'instar de Clouet, faire de nombreux portraits au crayon, procédé dont les artistes tiraient alors grand profit eu égard à sa facilité. Nous allons poser ici un point d'interrogation et entreprendre de résoudre un nouveau problème. Decourt a-t-il laissé une œuvre soit dessinée, soit peinte, dont la paternité ne puisse lui être contestée?

Nous croyons avoir trouvé des dessins de lui; notre croyance repose, il est vrai, sur des données bien aléatoires. Il s'agit d'un simple monogramme en lettres entrelacées, tracé à l'encre sur un des plus remarquables crayons de la Bibliothèque Nationale. Ce monogramme est composé des trois lettres I. D. C., disposées exactement comme le sont le I. D. G. de Jean de Gourmont[4]. Nous avons lu ce chiffre *Jean de Court*, et par la signature de l'émail de M. de Nieuwerkerke, nous savons que Decourt signait ainsi. Nous avons contre nous des objections très sérieuses venant d'érudits des plus compétents à qui nous avons soumis le cas. L'un tient pour Jean de Gourmont, l'autre pour *Cosme Dumonstier invenit*. Jean de Gourmont et Cosme Dumonstier sont tous deux assez bien en date, le dessin étant de 1580 environ, mais ils commençaient, ils n'avaient point encore atteint cette maturité, si appréciable dans notre dessin et dans ceux de la même main aussi conservés à la Bibliothèque[5]; Jean Decourt au contraire, né probablement vers 1530 et qui avait déjà un fils attaché à la cour, comme nous l'avons dit, touchait à la cinquantaine et devait être en pleine possession de son talent. Dans tous les

1. De Laborde, *Renaissance des Arts*, I, p. 253.

2. Je cite en entier d'après le ms 21670, fol. 20 v° de la Bib. Nat., un passage qui n'a pas été publié : « A Jean de Court vallet de chambre et painctre ordinaire dudict seigneur (Henri III) la somme de cent escus sol, à luy ordonnes pour la pention et entretenement qu'il plaist à Sa Majesté luy donner durant le quart de janvier, février et mars derrenier passé qui est à raison de IIII^{c} liv. par an cy. C liv. »

3. Bib. Nat., ms Clairambault 1216.

4. Cf. Brulliot, *Dictionnaire des Monogrammes*, 1re partie, n° 1558 et supplément n° 192. Voy. aussi Bartsch, *Peint. Grav.*, IX, p. 421.

5. Il y a aux Estampes cinq ou six crayons de cette main.

cas les œuvres dont nous parlons sont de premier ordre, plus souples et plus habiles encore que ne l'étaient celles que nous avons données à François Clouet. Toutes viennent de Sainte-Geneviève, et comme aucun des personnages représentés ne porte de nom, — sauf peut-être un seul que la tradition des conservateurs fait regarder comme étant Marie Touchet — il devient à peu près impossible de les dater d'une façon précise, et partant d'affirmer qu'ils sont de l'un des trois peintres dont nous nous occupons.

Après ces artistes nous tombons dans les crayonneurs de la fin du XVIe siècle. Ici tout est nouveau, car si pour les peintres nous avions au moins les recherches de M. de Laborde, pour les dessinateurs au crayon nous n'avons que de rares mentions égarées dans les ouvrages spéciaux.

HENRI BOUCHOT.



UNE

COLLECTION DE TERRES-CUITES GRECQUES

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

II.



'ARCHÉOLOGIE n'est pas une science exacte; si elle veut en devenir une, qu'elle ne se méprenne ni sur la faiblesse de ses moyens ni sur la modestie de son rôle! Je me permets de donner ce conseil à propos des terres-cuites de Tanagra, qui commandent une réserve entière et dont on parle comme d'une chose qu'on aurait apprise par cœur. Connaît-on leur époque? les artistes qui les ont modelées? les origines et les applications diverses de chaque type? Non. Aucun de ces points n'a pu être éclairci. On ne sait pas davantage si les terres-cuites ont été faites à Tanagra même, ou si c'est le commerce qui les fournissait à cette ville renommée plutôt pour ses forges, ses chevaux, ses vins et ses volailles. Les objets antiques ne proviennent pas toujours du pays où on les trouve. Les verres de Chypre, par exemple, ont été fabriqués en Phénicie, les vases peints de Nola sont très certainement de Capoue. On peut donc douter que nos statuettes soient originaires d'une ville de Béotie. Mais ce qui affaiblit nos doutes, sans les dissiper, c'est qu'à peu de distance de Tanagra il y avait des gisements d'argile plastique et des fours de potier. Pausanias nous le dit. Dans le voyage qu'il fit à Aulis pour rechercher les traces du

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVI, p. 265.



CÉRÈS ASSISE (TERRE-CUITE DE TANAGRA).

(Collection de Mme Darthès.)

sacrifice d'Iphigénie, il n'y trouva que d'humbles ouvriers venus de Tanagra pour façonner des vases de terre.

Ne perdons pas de vue que les nécropoles grecques sont à peine entamées. On n'a jamais fouillé à Aulis, et il est à craindre qu'on ne le fasse pas de sitôt, quoiqu'il y ait chance d'y découvrir des moules de figurines. Je crains aussi qu'on ne se trompe sur l'âge de ces terres-cuites, en le rapprochant trop, comme c'est devenu la mode, de l'époque d'Alexandre le Grand. Pour fixer une date, nous n'avons que deux indices, le style et le choix des motifs. Le premier relève de Praxitèle ou de son École, ce qui nous défend de remonter au delà du IVe siècle avant notre ère. Mais l'influence de Praxitèle n'est pas limitée à une ou deux générations; elle s'exerce sur tous les siècles suivants, jusqu'au déclin de l'art, et ne donne pas de date précise. Il en est de même du choix des sujets. S'il s'agissait de marbres, peut-être serions-nous plus à l'aise pour établir des points de repère pour assigner à chaque figure sa place chronologique. La terre-cuite ne se prête pas aux calculs de ce genre, ou s'y prête moins. Quelles sont les statuettes de terre qui reproduisent exactement un type créé par la sculpture et dont on connaisse la date? Il en est fort peu. Et s'il n'y a pas de solution à espérer de ce côté, quels sont les rapports entre nos figurines et le culte officiel des villes où on les trouve? Ces rapports sont à peine visibles. A Tanagra, pour ne citer que l'exemple qui nous intéresse directement, on avait élevé des temples et dressé des statues à beaucoup de dieux et de déesses : Bacchus, Thémis, Latone, Apollon et Diane, Vénus et Mercure. On y voyait une statue de Diane chasseresse tirant de l'arc, une autre de Diane lucifère portant des flambeaux. Un artiste célèbre, Kalamis, contemporain de Phidias, avait sculpté la statue de Bacchus. Or, les médailles de Tanagra représentent presque toutes ces divinités [1]; mais les terres-cuites n'en représentent qu'une seule : le Mercure qui porte un bélier sur ses épaules. Cela ne prouve-t-il pas que l'art de la terre-cuite et celui de la sculpture monumentale suivent des routes distinctes qui ne se rejoignent que de loin en loin? Conclure de l'un à l'autre, c'est se mettre en désaccord avec les faits; c'est confondre deux arts qui n'ont ni les mêmes moyens ni les mêmes tendances. Il n'est donc guère possible de définir l'âge des statuettes de Tanagra par le seul raisonnement. On a beau comparer les types ou chercher des données historiques, la question reste ouverte de partout.

1. Imhoof-Blumer et Percy Gardner, *Numismatic Commentary on Pausanias*, p. 113-116, et pl. X, 3-17.



JEUNE FILLE LIANT SA SANDALE (TERRE-CUITE DE TANAGRA).

(Collection de Mme Darthès.)

Elle serait vite résolue, si nous avions des renseignements sur les fouilles de Tanagra. On a dû trouver des monnaies dans les tombes. La Société archéologique d'Athènes a copié près de quatre cents inscriptions, appartenant à une série de neuf siècles, jusqu'au troisième après notre ère. Mais le rapport officiel qui marque la provenance de chaque inscription et le contenu de chaque tombe n'est pas encore publié. On sait seulement que les sarcophages ne renfermaient pas de vases peints; quelques flacons de verre, de petites lampes et des poteries noires mal vernissées, sans décor d'aucune sorte : voilà ce qu'on a recueilli avec les meilleures figurines en terre cuite [1]. Eh bien! du temps d'Alexandre le Grand, on fabriquait des verres multicolores, des balsamaires en albâtre et des vases peints d'une finesse extrême, qu'on ne se serait pas interdit de placer dans les tombes; plus tard, on y aurait mis des vases à peinture moins fine, selon le goût et le talent de chaque époque de l'art. Pourquoi donc fermer les yeux et ne pas dire que la date des terres-cuites tanagréennes est plus voisine du règne d'Auguste que du règne d'Alexandre?

Je traite rapidement et comme à tire-d'aile un problème difficile. Pour le développer, il faudrait tout un volume; pour en indiquer la solution, il suffit d'une page. Les terres-cuites d'Asie, qui descendent jusqu'à Septime Sévère, sont là pour nous avertir que l'art grec ne s'est éteint qu'à la dernière heure, que même sous l'Empire romain il savait produire des chefs-d'œuvre et qu'il les produisait. Mais il est temps de revenir à ce sujet plus attrayant, à la collection de Mme Darthès, si riche en belles statuettes de Tanagra.

Voici une déesse assise; sa pose et sa draperie rappellent l'ancien style; les bras et les jambes ont conservé, je ne veux pas dire la raideur, mais l'immobilité des vieilles idoles; la tunique, aux manches courtes, fendues, garnies de boutons, laisse voir sa trame ondulée comme dans les sculptures du VIe siècle; le manteau ne recouvre pas le buste. Tout cela est le propre de l'art primitif; et si la déesse porte un boisseau sur la tête, si ses pieds, chaussés de cothurnes, s'appuient sur un tabouret, c'est qu'évidemment l'artiste s'est inspiré d'une œuvre plus ancienne. Mais d'ancien il n'y a ici que le motif, le style est contemporain des plus jolies figurines de Béotie, et presque tous les détails ont été rajeunis et rafraîchis. Placez cette terre-cuite à côté d'une des nombreuses statuettes qui représentent le même type dans

1. Rapport manuscrit de M. Lolling, cité dans Furtwängler, *Collection Sabouroff*. Introduction aux Terres-cuites, p. 7.

sa forme archaïque, et vous serez étonnés du contraste. La tête, fière et d'un ovale superbe, est une de ces têtes idéales, créées par la sculpture grecque au moment de sa plus haute puissance. Le boisseau, très élevé dans les œuvres anciennes et ressemblant à une tiare, n'a gardé que la hauteur d'un diadème, juste ce qu'il faut pour caractériser une Cérès ou une Proserpine. Les jambes ne sont plus serrées l'une contre l'autre comme à l'époque hiératique, les bras restent nus jusqu'au coude, et les mains ont déjà une certaine liberté de mouvement. Enfin, le vieux trône carré, de facture lourde et disgracieuse, et qui sert de siège à toutes ces figures, a été remplacé par une chaise élégante, presque trop mondaine pour une déesse.

On n'a pas tort de porter ses affections sur de tels joyaux. Ce ne sont pas les marbres du Parthénon ; nul souvenir historique ne s'y rattache ; mais ce qu'ils renferment de beauté, d'esprit, de vie et de vérité, plaît infiniment. Je viens de le dire, les sujets relatifs au culte sont rares à Tanagra, à moins qu'on n'admette comme tels un genre de figurines qui, à leur date et par l'emploi qu'on en faisait, ne touchaient presque plus à la religion. Ce sont les Amours ailés, dont nous avons publié une série. On les trouvait par groupes de sept ou de huit, chaque groupe formant une petite famille où tous les frères se ressemblaient et ne se distinguaient entre eux que par la variété des poses, des costumes et des attributs. Les uns sont les pages de Vénus, ou d'une jeune morte qui continue dans la vie d'outre-tombe de se parer et de filer la laine. Ils apportent le miroir, les onguents, le coffret à bijoux, l'éventail, les brodequins, la corbeille à ouvrage. Les autres dansent, s'amusent au jeu de balle, s'exercent au disque, jouent de la double flûte ou des cymbales. Il faut regarder de près, pour se faire une idée de leurs qualités charmantes, ces visages qui sourient, ces ailes qui battent, ces poses ingénieuses, les couronnes de lierre avec leurs fruits d'or, l'ajustement des costumes, les tons chauds du coloris et des dorures répandues à pleines mains, et dans le modelé une délicatesse incomparable. Un des Amours de la collection de Mme Darthès, celui au capuchon, porte une corne d'abondance sur l'épaule. C'est un sujet unique.

L'image de la vie future semble avoir été le thème principal des artistes qui ont modelé les terres-cuites de Tanagra. Plus on y songe, et moins on peut se soustraire à cette pensée et à cette interprétation, Nous avons l'exemple des terres-cuites d'Asie, où les déesses ont les traits trop vulgaires, trop éloignés de l'idéal, pour être des déesses de l'Olympe. Je les ai ramenées à leur vrai rôle de mortes divinisées,

et les savants qui jugent sans parti pris, m'ont donné gain de cause. Il n'en sera pas autrement des statuettes de Béotie. Là, les jeunes filles sont toutes d'une beauté idéale. Les unes se promènent, l'éventail à la main; les autres jouent aux dés, à l'enkotyle, achèvent leur toilette, travaillent à quelque ouvrage de femme, caressent de petits Amours qui viennent les lutiner, ou prennent leurs ébats avec les Faunes. Nons en avons vu beaucoup qui se reposent sur des quartiers de roc, qui portent des vases funéraires ou qui sont assises sur des cercueils. Tous ces sujets se tiennent et s'expliquent mutuellement. Même ceux qui sont empruntés à la vie réelle, ont pour théâtre les Champs-Élyséens, séjour des âmes. Mais il n'est pas besoin d'en faire des déesses ou des mortes pour sentir le charme de ces adorables figurines. Pour nous, elles sont vivantes; elles sourient, pleurent, respirent et se meuvent comme il y a vingt siècles.

Regardez cette Tanagréenne qui met ses bottines. Le motif est connu par les vases peints; sur une stèle d'Athènes, la servante lie les sandales à sa maîtresse. Ici, une jeune fille tout habillée est assise sur une chaise en bois sculpté, sur laquelle on a posé un coussinet. Elle porte dans ses cheveux un ruban étroit, et aux oreilles des boucles d'or. Sa tête et son buste se penchent en avant, ses bras nus s'abaissent, ses mains tiennent les cordons du soulier. Tous ces mouvements se font avec un naturel parfait et une ravissante simplicité. L'artiste grec est à la fois poète et critique d'art; qui donc, mieux que lui, entend le langage de la sculpture, distingue les genres, pèse les gestes et les expressions? Il ne commet aucune faute. Son sentiment ne va ni à côté ni au delà du sujet qu'il traite, et dans les plus difficiles combinaisons sa main se gouverne avec une sûreté merveilleuse.

On reconnaîtra que je ne dis rien de trop, si l'on examine la planche qui reproduit le groupe des *Joueuses d'osselets*. Trois jeunes filles sont agenouillées en demi-cercle et regardent avec une égale curiosité l'osselet tombé à terre. Elles portent le costume usuel des femmes de Tanagra : le chiton blanc, agrafé sur les épaules et laissant les bras nus; puis l'himation, d'une étoffe rose tendre. Leurs cheveux sont noués sur le haut de la tête et peints en rouge brun, les yeux finement colorés, les oreilles ornées de pendentifs. C'est la jeune fille de gauche qui vient de jouer. Voilà toute la description de la terre-cuite. Il y en a de plus importantes, il n'y en a pas de plus jolies ni de plus poétiquement conçues.

Mais quel est le sens du groupe? On pourrait tout d'abord s'adresser à la mythologie, qui n'abandonne jamais ses disciples. Elle nous



LECYTHE EN FORME DE TÊTE DE VÉNUS (TERRE-CUITE DE L'ATTIQUE).

(Collection de Mme Darthès.)

dirait que trois nymphes, les nourrices d'Apollon, habitaient le mont Parnasse et y rendaient des oracles; pour les consulter, on s'approchait de leur autel et on y jouait aux osselets. Les mêmes nymphes avaient un oracle près d'Athènes, dans la plaine Thriasienne. L'idée de représenter ce jeu, qui est aussi le jeu des trois Grâces, et d'y faire intervenir les déesses qui tenaient l'oracle, serait donc naturelle et bien dans le goût antique. Il y a trente ans, un tel rapprochement entre une œuvre d'art et un passage trouvé par hasard dans quelque auteur obscur [1], aurait eu un succès incontesté. Mais, aujourd'hui, les explications savantes sont peu goûtées, et la plus simple paraît la meilleure. Longtemps avant les découvertes de Tanagra, on connaissait un dessin sur marbre, trouvé à Herculanum et que la signature du peintre, Alexandre d'Athènes, a rendu célèbre. Ce dessin, qui est un original et un chef-d'œuvre, quoi que tout le monde le prenne pour une copie médiocre, représente cinq jeunes filles faisant leur partie d'osselets; les noms qu'elles portent sont des noms de déesses et d'héroïnes, mais conviennent aussi bien à des mortelles [2]. Un groupe d'Asie, en terre cuite, réunit quatre joueuses d'osselets autour d'un tombeau, caractérisé par l'urne funéraire qui couronne la stèle [3]. D'autres groupes ne se composent que de deux femmes, et, plus souvent encore, la joueuse d'osselets est seule. Mme Darthès possède les plus beaux exemplaires de ce motif aimable. Que fait la joueuse qui n'a pas de partenaire? Elle consulte l'oracle d'amour, avec toute la grâce et l'innocence des jeunes filles qui effeuillent une marguerite.

Je voudrais rester sur ce thème que l'art grec ne traite pas d'ordinaire. Quant aux qualités du groupe, que nous avons fait reproduire par l'excellent procédé de M. Dujardin, les lecteurs de la *Gazette* les trouveront d'eux-mêmes. Comme nous, ils admireront cette harmonie des lignes, cette distinction et cette mesure dans la pose et le geste, ces têtes si jolies, ces draperies si bien adaptées, et par-dessus tout cette fraîcheur de poésie et de sentiment. Combien a-t-on vu de terres-cuites qui soient plus sympathiques?

La terre-cuite prend ses modèles et ses motifs où il lui plaît, en haut, en bas, à tous les étages de la société. On peut le voir par une autre figurine, la *Jongleuse* [4], qui se dispose à sauter à travers un

1. *Anecdota græca* d'Immanuel Bekker, t. I, 265.

2. On n'a pas encore remarqué que ces noms, 'Αγλαΐη Λητὼ Νιόβη Φοίβη Ἱλέαιρα, forment un hexamètre.

3. *Collection Camille Lecuyer*, pl. O^5; article de M. Cartault.

4. Publiée dans la *Gazette* (t. XXVIII, 2e pér., p. 359).



cerceau, comme font les écuyères de nos cirques. Le vase façonné en tête de femme que nous publions dans des proportions très réduites, est un de ces grands lécythes funéraires de l'Attique qui se rattachent par leur style à la plus belle époque de l'art. C'est probablement une tête de Vénus.

Que de choses en quelques images! Autant de figurines, autant de jours ouverts sur l'antiquité, sur ses croyances, sa vie quotidienne, publique ou privée, ses joies, ses peines et ses espérances. Les fouilles de Tanagra marqueront dans l'histoire de l'archéologie, et ce ne sera pas leur moindre mérite d'avoir réveillé le goût et d'avoir créé des collections nouvelles, comme celles de Mme Darthès. Après les grands amateurs de ce siècle : Blacas, Pourtalès, de Luynes, Beugnot, Magnoncourt, de Janzé, la passion de l'art grec semblait éteinte. On ne formait plus de collections particulières; Phidias appartenait aux musées, comme la plante sèche va à l'herbier. Nous voilà revenus au pur enthousiasme qui s'abreuve à la source du beau et du vrai.

FRŒHNER.





LE
VASE ARABE DU MARQUIS ALFIERI

Au Rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Vous me demandez, mon cher ami, une note sur le vase arabe en verre du marquis Alfieri ; la voici. Ne vous étonnez pas de sa brièveté. Depuis tantôt vingt ans, j'ai si souvent traité dans la *Gazette* ce sujet des industries musulmanes, que je craindrais de tomber dans des redites. Je n'ai pas la prétention que le lecteur se souvienne de mes articles, mais il est évident que cette question des arts arabes, si obscure il y a quelques années, s'est singulièrement élucidée. Après des études isolées, tantôt sur un point tantôt sur un autre, les recherches se sont enfin résumées en livres. M. Stanley Lane-Poole a publié l'année dernière un volume qui a pour titre *The Art of the Saracens in Egypt*. L'ouvrage est-il complet? Non; mais il met le public au courant des travaux qui l'ont précédé. Dans son *Art de la verrerie* M. Gerspach a inséré un très bon chapitre sur les verriers de l'Orient. Je n'aurais rien à ajouter à ces renseignements. Grâce à un voyageur persan qui visita la Syrie, la Palestine, l'Égypte et l'Arabie de l'an 1035 à l'an 1043 de notre ère et dont M. Charles Schefer a publié la relation, nous savons combien ces industries de la verrerie étaient florissantes au XIe siècle : cinquante ans plus tard Avicenne signalait leur prospérité ; dans le courant du siècle suivant, le rabbin Benjamin de Tudèle les retrouvait dans toute leur activité commerciale et un écrivain arabe du XIVe siècle, Hafiz-Abrou, cité par M. Schefer, nous a laissé cette note précieuse : « Une industrie particulière à Haleb est celle de la verrerie. Nulle part ailleurs, dans le monde entier, on ne voit de plus beaux objets en verre. Quand



VASE ARABE DU MARQUIS ALFIERI.

(Vase en verre, dans une monture métallique du commencement du XVIe siècle.)

on entre dans le bazar où on les vend, on ne peut se déterminer à en sortir, tant on est séduit par la beauté des vases qui sont décorés avec une élégance et un goût merveilleux. Les verreries d'Haleb sont transportées dans tous les pays pour être offertes en présent. »

Cette admiration de Hafiz-Abrou n'a rien qui puisse nous surprendre en face des monuments qui nous sont restés, — Je ne dis pas des verreries d'Haleb, car leur origine est bien difficile à déterminer, — mais des verreries de l'Orient; et en voyant les buires, les vases, les coupes, les bouteilles, les lampes, le gobelet de M. Alphonse de Rothschild, la coupe de M. Schefer, la fiole de M. Édouard André ou la lampe de M. Gustave de Rothschild, il faut reconnaître que jamais nulle part l'art du verrier n'a été plus fin, plus délicat, plus riche et d'un goût plus capricieux et plus sûr dans la couleur et dans la forme. Venise elle-même dont les ouvriers, empruntant les procédés des fabriques de l'Orient, poussèrent si loin l'*arte del margaritaio*, Venise n'a pu atteindre la beauté des verreries de la Perse, du Kaire, d'Haleb et de Damas.

Le vase du marquis Alfieri est un des plus beaux que je connaisse. Il vient, vous le savez, de la succession du comte de Cavour. Il a été exposé au Bargello où je l'avais vu une première fois; j'avais été pris du grand désir de l'étudier de près : le marquis, chez lequel je me présentai l'année dernière, était absent, mais grâce à l'amabilité de son secrétaire que je prie de vouloir bien recevoir de nouveau tous mes remerciements, j'ai pu examiner le monument à mon aise. J'avais à peine achevé de relever quelques mots de l'inscription arabe que mon hôte, poussant jusqu'au bout la gracieuseté, me mit entre les mains une note de M. Michel Amari qui non seulement avait copié les légendes du vase, mais en avait encore donné aussi la traduction italienne : le sénateur Amari compte en première ligne parmi les savants arabisants de l'Italie. Ma besogne était donc toute faite et faite par un maître que je me serais donné garde de contrôler; je n'avais qu'à traduire à mon tour la lecture de M. Amari.

Sur le cou et sur la panse du vase, qui mesure trente-six centimètres de hauteur, on lit en caractères coufiques : *Aghiz li maulana el-solthan, el-malek, el-âlem, el âmel, el Modjâhed, el-morabeth, el-malek, el âmel, el-Modjâhed, el-Morabeth, el-Modhaghy, el-Modhafer, el-Motawâkel, el-Mansour, Solthân el Islâm, el-âmel, el-âdel, el-Morabeth, el-Modhaghy, el-Motawâkel, el-Mansour, Solthan el-Islâm wa el Moslemin, catâ el-Kafer wa el-Moscherekîn, May el-âdel fy* (el âlamin), c'est-à-dire : « Honneur à notre maître, le sulthan, le roi sage, agissant,

luttant pour la guerre sainte, combattant sur la frontière, le roi sage, agissant, luttant pour la guerre sainte, combattant sur la frontière, défenseur des frontières, victorieux, confiant en Dieu, Sulthan de l'Islam, agissant, Juste, luttant pour la guerre sainte, combattant sur la frontière, défenseur des frontières, confiant en Dieu, Triomphant, Sulthan de l'Islam et des Musulmans, *occiseur* des païens et des polythéistes, soutien de la justice (dans le monde). »

On le voit, les épithètes à la glorification du Sulthan sont plusieurs fois répétées. Malheureusement le nom du souverain fait défaut : quel pouvait être ce prince sous le règne duquel le vase a été fait : c'est-à-dire, — et là se présente la grosse question, — quelle est l'époque de ce monument? Aucune de ces expressions louangeuses n'est caractéristique. Nous avons là une formule ; je la trouve sur des vases de laiton damasquinés du temps du Turcoman Ortokide Kara Arslan, fils de Ghazy. Je la rencontre sans cesse sur les monuments de tout genre de ces Mamlouks qui gouvernèrent l'Égypte depuis 1257 jusqu'en 1517, qui fut l'année où ce pays fut conquis par le Sulthan Ottoman Sélim. Le style seul de l'ornementation et la forme de caractère peut donc nous guider dans ce difficile problème. Sur les monuments de l'époque de Mohammed ben Kelaoun, — et ils sont nombreux, tant en métal qu'en verre, — la lettre large, épaisse, affecte à son apex une forme carrée; à partir de l'an 1341, qui fut la dernière de ce règne, elle s'allonge, elle devient ténue et, au carré de la lettre, se substitue une sorte de triangle : cette dégénérescence est très sensible sur le vase du marquis Alfieri, qui pourrait bien dater alors de la dernière moitié du xiv[e] siècle. Les dessins pris dans le verre et les arabesques qui se détachent en émail blanc, bleu et rouge sur le col et sur la panse, me confirment dans cette idée.

Mais là n'est pas seulement l'intérêt que présente ce monument hors pair. Il appelle encore l'attention par sa monture. Une armature, chef-d'œuvre d'orfèvrerie, avec son pied, ses montants, ses coudes, ses anses et sa chaînette, enserre le vase, en épousant sa forme et en lui laissant sa grâce et sa délicatesse. Est-elle en or, est-elle en argent doré? C'est ce que je ne saurais dire; j'avoue que ce détail m'a été indifférent : *Materiam superabat opus*. Mon attention appartenait tout entière à ce motif d'orfèvrerie si élégant dans son ensemble, si fini dans ses détails, à ces figures d'anges, auxquelles s'attachent les montants rigides des anses et qui me rappelaient les figures de Martin Schöngauer; j'étais aussi préoccupé des légendes latines et allemandes, dont l'interprétation, si difficile, en raison des

signes d'abréviation, de la forme des lettres et des fautes même des inscriptions, ne laissait pas de me tourmenter. Les voici :

Sur la zone qui cercle la panse du vase se détache en caractères découpés la phrase latine

VNI - CVI - QVE - DELECTAB - ILE EST - ILLVD (quod) AM - AT

Unicuique delectabile est illud quod amat.

C'est-à-dire :

Chacun se délecte à ce qu'il aime.

Cette sentence latine a une réponse en allemand, gravée sur le montant des chaînettes :

BAS TRINCKEN KVOLEEN WEIN
CLAR VND FEIN

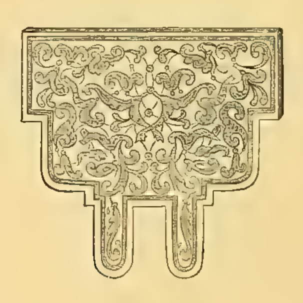
Bas est le vieux mot allemand qui a précédé *Besser;* j'ai donc traduit :

Le meilleur est de boire du vin frais, clair et fin.

Ces deux vers doivent être le refrain de quelque *Trinklied,* de quelque chanson allemande à boire du moyen âge. La forme des lettres et les figures des deux anges me portent à croire que cet ouvrage a été exécuté vers l'an 1500 par un des plus habiles orfèvres d'Augsbourg ou de Nurenberg.

Ma note s'arrêtera là, mon cher ami. J'aurais voulu déterminer l'époque exacte du vase arabe du marquis Alfieri et fixer la date de sa monture, mais ce problème, avec ces termes aussi serrés et aussi exigeants, m'échappe, je l'avoue; je désire vivement qu'un plus heureux que moi puisse le résoudre.

HENRI LAVOIX.



EXPOSITION

DES

GRAVURES DU SIÈCLE



u risque d'abuser du siècle en l'exhibant sous toutes ses faces et en le mettant à l'enseigne de toutes les expositions de charité ou d'intérêt commercial, *Portraits du siècle*, *Pastels du siècle*, *Gravures du siècle*, on lui demande avec une certaine emphase le succès toujours un peu prétentieux d'un titre à sensation. Cette fois il s'agit de gravures et le pompeux du titre n'a rien de déraisonnable, à première vue. C'est peut-être, en effet, la seule exposition du genre à pouvoir offrir un ensemble presque complet et une sorte de progression historique, par sa nature même, car pour les feuilles d'estampes, fussent-elles un millier, il n'y a ni embarras ni encombrement sur des panneaux : les séries deviennent élastiques selon les besoins de la cause et des époques entières développent toutes leurs variétés de noms. Serait-il indiscret de trouver l'ordre chronologique de l'exposition de la rue de Sèze plus d'une fois compromis par des hasards de placement trop vite explicables et où des questions de boutique désorientent et scandalisent, une minute, le paisible studieux? A part cette réserve et une autre, de la même suite d'idées, relative au silence systématique du tout fautif catalogue sur la participation désormais historique, du plus autorisé des recueils d'art français, au mouvement de rénovation de l'estampe depuis 1860, ce Salon mérite des égards, du moins comme essai de présentation et d'éducation. Il

faudrait même souhaiter à nos graveurs contemporains le bon esprit pratique d'en finir avec le Salon annuel — leur mort et leur oubli, — et de se faire des habitudes de confrérie bien vivante, en contact avec le plein cœur de Paris par une exposition presque permanente, à l'un des endroits les plus de passage. On se plaint du nombre toujours restreint des curieux de gravures, mais songe-t-on seulement à multiplier les occasions les plus capables de grossir un peu cette élite? C'est au graveur à faire ses amateurs : à lui donc de s'en prendre à soi-même s'il n'amène pas foule comme il le voudrait. Il suffit, en effet, de réfléchir à l'essence de notre esprit français, tout clair et littéraire, pour constater sa disposition naturelle au goût de l'estampe. L'amour du livre, de la chose imprimée, si général chez nous, contient en germe toutes les finesses du culte de la gravure, et il dépendrait souvent de bien peu pour provoquer par centaines des vocations d'amateurs. Si pareil résultat devait ressortir de la présente exposition, il y aurait lieu d'en recueillir les fruits immédiats et d'entretenir les bonnes volontés inattendues, par un ensemble de mesures un peu stimulantes pour l'amour-propre des nouveaux venus.

Avec un guide assez expert et de force à suppléer aux lacunes de telle série, cette improvisation de petit Musée de gravures est très suffisante à l'initiation préliminaire d'un profane. Après la base solide et savante du vieux Desnoyers, l'ancêtre aux losanges respectables, la lithographie tient une place des mieux conquises, rue de Sèze. Charlet, Devéria, Delacroix, Decamps sont représentés en leurs bonnes pièces caractéristiques. Daumier fait encore plus d'effet avec la *Rue Transnonain*, le *Barbé-Marbois* et ses autres spécimens. C'est décidément un artiste en dehors de toute comparaison, ce Daumier, et plus on le voit, plus on se demande si sa puissance de concision n'est pas là le vrai génie. On le trouve toujours jeune et d'actualité, même dans les sujets les plus incompréhensibles à notre gaieté, car il force ses caricatures les moins claires pour nous au plus grand style comique, et leur assure ainsi un langage plastique supérieur au temps et à l'éloignement. Le dessin de Gavarni n'est pas fait pour vivre de la même manière, en le supposant, par impossible! d'égale valeur. On ne traite pas impunément pour l'esprit tout comme pour la main, le monde artificiel de théâtre et de parade, sans s'habituer, presque de force, au superficiel d'une philosophie légère où la sincérité robuste du crayon ne trouve plus son compte. Aussi Gavarni revenait-il à la nature, soit au portrait, soit à des séries plus humaines comme milieu, les années où il pouvait se sentir libre du

choix de ses sujets, car il n'était pas sans s'apercevoir de l'influence de ses thèmes ordinaires sur la conduite de ses procédés manuels. Et, on peut le dire, il éprouvait plus d'un genre de peine à se remettre, sans transition, de la fantaisie à la nature, du moins si l'on en juge par plusieurs dessins de son voyage en Angleterre. Nous avons ainsi, au Louvre, deux aquarelles de sa période de Londres : *Jeune fille de Glasgow* et *Fermier écossais*, d'une qualité presque secondaire comme perception de la vie. L'exemple est assez probant, car ses deux ou trois voyages d'outre-Manche avaient surtout en vue non pas le renouvellement de ses inspirations, mais bien celui de son œil. Il allait chercher là, par besoin et conscience, un champ d'observation réelle où l'inédit des types et du costume le forçât à une lutte de dessin en contraste avec le coulant et le courant de ses improvisations parisiennes. Ses pierres lithographiques, de cette même influence anglaise, dénotent tout pareillement une très habile incertitude dans la ressaisie immédiate de la vérité vivante. D'ailleurs, l'exposition de la rue de Sèze n'avait pas à faire trop voir ces incidents fugitifs de la maîtrise de Gavarni, et sauf un *Highlander* mis là pour argument, peut-être, les pièces de l'artiste sont de la plus foncière réussite. Les portraits y dominent : *Edmond et Jules de Goncourt*, *Alfred de Musset*, la *Duchesse d'Abrantès*, *Mélanie Valdor*, à côté du *Bal de la Chaussée-d'Antin*, de *Thomas Vireloque*, de la *Lanterne magique* et des *Scènes de la Halle*.

Ah! le bel art délicat, ce procédé de la lithographie, et comme il communique au papier une impression caressante et lustrée! Si Bossuet détonnait moins en matière lithographique, on répéterait son mot : « Toute douceur y abonde », pour l'appliquer au crayeux argentin de ces surfaces presque veloutées. Et puis, c'est un mode tout original de création, identique à l'eau-forte, pour le peintre, pour le dessinateur, en travail d'une idée ou d'une forme, car il prête tout aussi largement et plus sûrement même à la fixation d'une image. Depuis Gavarni et après Aubry-Lecomte, Sudre et Gigoux, le nombre des bons lithographes s'est renouvelé, chaque dix ans, avec un zèle et un succès remarquables. Frère, Nanteuil, Pirodon, Eugène Le Roux, Sirouy, Robaut, Lemoine, Français, Laurens, Bellanger, Mauron, Thomley, Lunoi, Gilbert, Vernier, Chauvel, Fantin-Latour, ont eu leur part considérable de cette floraison indiscutable. On s'explique même d'autant moins la défaveur passagère d'aujourd'hui, en face du mérite toujours soutenu des productions du genre. L'administration des Beaux-Arts n'a pas voulu tenir compte, avec raison, de cette

indifférence momentanée du public, et ses commandes annuelles de gravures encouragent proportionnellement les lithographes. La chalcographie du Louvre a été mise ainsi en possession d'épreuves nombreuses de lithographies contemporaines, à portée des amateurs. Au reste, il en sera de cet abandon du genre, comme de celui de l'eau-forte, il y a cinquante ans : une mode raisonnable, et trop juste celle-là, saura rendre à l'usage ce procédé si français. Le plus sûr garant de cette reprise définitive, presque prochaine, est pardessus tout la jeunesse même de cet art, échappé avec tous ses avantages au déchet inévitable des choses d'une époque. Pour en bien juger, il suffit de voir, à la rue de Sèze, l'œuvre de Raffet. On ne trouverait pas pour la défense de la lithographie de maître plus parlant ni plus chaud d'outil. La *Revue nocturne*, *Prêts à partir pour la Ville éternelle*, le *Dévouement du clergé*, le *Bataillon*, la *Retraite* et la *Marche sur Constantine* sont des morceaux d'une allure et d'une figuration matérielle et technique comme les tirages de la taille-douce en ont peu donné. L'épiderme du papier, devenu luisant et substantiel sous la presse, estompe en délicatesse ou met au point de vigueur les effets des plans.

M. Henriquel-Dupont est, depuis plus de soixante ans, comme le propagateur et le protecteur de notre burin. Il avait donc de larges droits à une exposition en règle. Un hasard heureux a réuni celles de ses œuvres les plus en état de faire honneur à l'une des faces de ce haut talent : ce sont douze portraits, des périodes les plus différentes de sa production, du *Cardinal de Latil*, du volume du *Sacre de Charles X*, au *Scheffer*, de Benouville, en passant par le *Bertin*, d'Ingres, par le *Marquis de Pastoret*, de Delaroche, par *Sauvageot*, par *Rattier*, par *Mme de Mirbel*, de Champmartin, et d'autres. Soit d'après nature, soit sur un modèle peint, M. Henriquel voit son personnage avec un accent d'équilibre et de netteté particulière. Il prépare alors en légères pointes d'eau-forte la silhouette et les principales intentions de la physionomie, puis, sans rien perdre de sa souplesse de prime-saut, il burine d'une manière impeccable et avec une patience toujours en haleine. Le portrait devait réussir, par excellence, à cette habileté d'œil et de doigts d'une éducation toute forte. Aussi, encore aujourd'hui, ce patriarche de la gravure, après tant et tant de centaines de planches des genres les plus opposés, aime-t-il à se mettre de nouveau en coquetterie d'un portrait, portrait de grande famille aimée ou de figure historique actuelle. Car, à l'âge du tout repos pour les plus vaillants, ce radieux nonagénaire, d'une indomptable santé d'esprit, ne se croit pas d'excuse suf-

fisante à une détente de travail, si longuement gagnée pourtant. Il a toujours le besoin de produire, de cette même pointe ferme de sa maturité. La cause d'une pareille jouvence vient, à coup sûr, du bonheur ininterrompu de cette carrière d'artiste. Un seul mauvais sort a paru mettre à l'épreuve une de ses périodes, et encore semblera-t-il contestable pour plusieurs, car le maître y gagna en étendue de nom, ç'a été la traduction des toiles de Delaroche. Avec ses faux airs de peintre hollandais anecdotier, ce metteur en scène, d'ordinaire si fade, devait faire la fortune des marchands d'images accrochés à son petit génie. Il faut même leur savoir presque un semblant de gré de s'être adjoint M. Henriquel pour leur entreprise de vulgarisation : en victime moitié résignée, moitié convaincue, le graveur releva de sa touche ressentie l'aspect de chaque tableau, et ces sujets, condamnés, sans son intervention, à s'offrir dans leur banalité nue, eurent au moins la parure et le passeport d'une interprétation magistrale. Le caractère de l'homme heureux s'est surtout traduit chez M. Henriquel par le libéralisme de son enseignement. Certains chefs burinistes venus depuis se donnaient les allures rèches d'universitaires de la gravure; lui, à l'opposé de ces exclusifs, cultivait et cultive encore avec respect l'individualisme et la formation personnelle des élèves, fût-ce aux dépens de ses propres doctrines pratiques. Les gros écarts et les audaces à succès des nombreux groupes de son atelier ne parvinrent même jamais à modifier ce large sens de l'éducation. Combien pourraient le dire, rue de Sèze, car presque tous les contemporains sortis de sa couvée généreuse sont ici, comme en un vrai salon de famille, pour une fête d'aïeul. On n'aurait pas eu à s'y prendre autrement, en effet, s'il s'était agi d'un cinquantenaire, — ou plutôt d'un centenaire! — à l'honneur du vétéran des graveurs du siècle. Soit par influence immédiate, comme pour François, Didier, Jules Jacquet, Waltner, soit indirectement au travers d'une ou deux générations d'élèves à élèves, M. Henriquel est presque le maître absolu du lieu. La transition du XVIIIe siècle à nous s'est surtout faite par son intermédiaire, et notre poussée d'essais vers l'eau-forte a dû lui paraître, à lui tout le premier, une reprise naturelle des traditions d'esprit et de main particulières au dégagé français.

Mais comme la distance est encore grande, malgré l'effort réel, entre les premiers de nos aquafortistes et les plus secondaires des leurs! D'où tiraient-ils cette souplesse imperturbable de lignes, cette habileté de conscience des détails, cette pratique de principes indispen-

sables aux effets toujours lumineux et toujours exacts de leurs sujets? Autant de questions à faire résoudre par un moderne de bonne foi. Ils savaient vouloir dessiner : c'était la seule recette de la corporation ! Aujourd'hui, soit impuissance ou caprice, soit les deux à égale dose, on compte les aquafortistes en état de dessiner. Bien plus, ils en sont arrivés à se recruter de *tachistes*, eux aussi, d'impressionnistes en noir et blanc. Sorti de la peinture, le cas est pendable, car il donne lieu à des étals d'encre et à des vides de papier d'un extrême charlatanisme, sans profit d'ailleurs pour le charme vrai de la planche. Mieux vaudrait, cent fois, reporter sur le travail du dessin des forces vives perdues à ces trop ingénieuses tricheries. La conséquence la plus certaine de ces cuivres fantaisistes en est, du reste, la rude punition. Le *tachiste* se condamne, avec l'habitude, au métier presque honteux de croqueur sommaire, à la merci absolue de son imprimeur, car chacun sait le rôle considérable de l'ouvrier de taille-douce dans la présentation des eaux-fortes. Aussi chez Chardon et surtout chez Salmon, y a-t-il des typographes à s'intituler gravement *aquafortistes*, convaincus, et ils n'ont pas tort, d'être de compte à demi, avec les artistes, en matière d'épreuves. L'autre querelle à faire aux tenants de l'eau-forte et aux burinistes compris est relative à un défaut bien inattendu de la part d'ennemis-nés de la photographie. Comment le graveur en arrive-t-il à sentir le photographe et à se servir du premier *négatif* venu comme d'un calque parfait où il trouve tout à suivre, tout à copier ? La photographie a tué la gravure, dites-vous : il n'en est rien, Dieu merci ! mais la crainte c'est de lui voir tuer le graveur. Au lieu de prendre au document de telle photographie la note, l'ensemble, l'assiette d'une œuvre, pour les rattacher à d'autres indications et reconstruire une figure le plus près de la vérité, le graveur se risque à une transcription littérale du cliché et plusieurs n'ont même pas honte d'user d'un *report* photographique sur leur cuivre. Si encore ils savaient lire la photographie, tenir compte de ses résultats incomplets, suppléer à l'absence des valeurs, mais ils se contentent trop souvent de beaucoup moins. Cette annihilation, à la fois volontaire et inconsciente, de leur plus grande chance de personnalité, les réduit à de petites manœuvres d'outil incapables de faire suffisamment illusion sur des défaillances capitales. Il y aurait donc lieu de garer le graveur contre son pire ennemi, c'est-à-dire contre lui-même, en l'avertissant de cette véritable substitution de personne, toute contraire à sa dignité. Dans le même ordre de progrès désirables, il serait à souhaiter de voir l'eau-forte prendre une tenue

plus sérieuse comme œuvre finie. Libre aux aquafortistes de passage, peintres ou crayonneurs, de procéder sur le cuivre par jolis à peu près : l'homme du métier se doit un achèvement complet et sévère, sous peine de dérogation aux lois de la plus simple honnêteté. Il n'y a pas de fantaisies à invoquer, car la vraie conscience n'admet guère d'accommodements avec les excuses d'une paresse hâtive. De leur côté, les burinistes auraient tout profit à mettre une note moderne à leurs *travaux*, en manière de rajeunissement d'un mode de traduction peut-être un peu austère. Gaillard est, par excellence, le maître à imiter là, en principe, et si beaucoup avaient l'œil et l'initiative de ce terrible dépisteur d'écoles, le genre se transformerait à chaque création d'œuvre. Buffon définissait le génie une longue patience : à ce compte le burin devrait être l'école du génie, car il donne le loisir de toutes les réflexions et se prêterait à des essais préparatoires de toutes sortes sur le terrain de ses tailles. M. Burney, si bien sur la voie de Gaillard, nous paraît le seul ou du moins le premier à prendre souci de ce renouveau, comme on en jugera d'ailleurs à la mise au jour de sa planche du *Jean Perréal* du Louvre, une étonnante synthèse de style.

En attendant la réalisation plus générale de ces *desiderata*, la rue de Sèze montre un ensemble de contemporains d'une valeur indéniable. Sans parler des eaux-fortes de Millet ni de Daubigny, le plus moderne des peintres-graveurs, ni du délicieux et incomparable Jules Jacquemart — un mort bien vivant, celui-là, — ni de Méryon, ce pauvre fou d'une vigueur de pointe capable de mettre de l'Edgard Poë dans des vues de Paris, le catalogue nous détaille des œuvres presque complets de producteurs actuels. Bracquemond, depuis *Margot la Critique*, de l'*Artiste* de 1858, ne paraît avoir eu à se plaindre ni de soi-même ni des autres. La *Gazette* serait d'ailleurs un endroit mal choisi pour invectiver son sort, car aucun recueil, aucune direction de librairie n'a fait autant honneur à chacune de ses planches ni n'a su lui fournir comme elle, un biographe autorisé. Le *Soir* de Rousseau, l'*Érasme* d'Holbein, la *Rixe* de Meissonier, le *David* de Gustave Moreau, les *Puiseuses d'eau*, le *Labor* et le *Nouveau-né* de Millet sont là en pièces capitales et indispensables, puis les profils d'*Edmond de Goncourt*, de *Léon Cladel* et de *Méryon*, représentent l'élément portrait, à côté des célèbres *Ébats de canards* et *Canards surpris* trop populaires pour ne pas figurer ici. Les œuvres extraordinaires de Ch. Jacque donnent toujours le plaisir intense d'une réalité de lumière et de vie obtenue par des moyens tout simples mais d'une portée de résultats

immanquable. Sa petite merveille des *Souris*, pointe sèche à effet incroyable, va presque d'égal avec son chef-d'œuvre à la hollandaise, la *Grande Bergerie*. M. Laguillermie montre, entre autres ouvrages, le *Massacre de Scio*, une commande du Louvre, fort attendue. La partie semble importante à gagner pour l'artiste, car l'enjeu est la consécration définitive de sa souplesse de main. Sans vouloir médire des originaux ordinaires de M. Laguillermie, il est permis de trouver Gainsborough, Hébert, Munkacsy, J.-P. Laurens, d'un dessin grandement facile à suivre comparé aux indications magistrales de Delacroix. Il en sera d'autant plus d'honneur en cas de succès, car, outre les difficultés de lecture, — et lire Delacroix et ses sous-entendus est un privilège rare — les à-coups de la traduction auront sûrement donné lieu à des conquêtes de procédés. La part est belle à M. Rajon, et le visiteur ne sait où arrêter ses préférences entre les trente-huit eaux-fortes présentes. Néanmoins, le portrait de *Darwin* finit par être la planche de prédilection. On doit toujours mettre une réserve, plutôt extrême, à invoquer le nom de Rembrandt comme point de comparaison d'une œuvre actuelle, si haute soit-elle, et pourtant il a été prononcé, avec raison, en face de ce *Darwin*. D'un clair-obscur, d'un esprit de touche et d'un bonheur de morsures tout à fait inattendus, c'est une tête de grand caractère d'art. Le personnage s'y prêtait peu : évidemment ce Darwin a pris ses théories dans son miroir et ce n'était guère un modèle à peindre. Faut-il en vouloir à M. Rajon de s'être fait à Londres une réputation des plus suivies comme graveur d'Ouless, de Georges Rid, de Watts et de Millais? New-York, où il séjourne maintenant, aurait-il pour effet d'influencer davantage en sens exotique la manière de sa pointe? Non, car sa verve et sa veine restent françaises, malgré l'air des milieux et des sujets. Tout autre est M. Tissot, un anglomane convaincu, toujours à la mode de Londres. Le système caractérisé de ses traits perpendiculaires, l'accentuation incisive du dessin, le vague à l'âme des indigènes du spleen font de chaque cuivre signé de lui une pièce du terroir et bien voulue.

M. Léon Lhermitte a prêté sept eaux-fortes d'un intérêt particulier : l'*Église Saint-Maclou* et la *Cathédrale de Rouen*, les *Foins*, l'*Épicerie de village*, le *Pèlerinage de Kersaint*, la *Visite pastorale* et la *Malade*. On peut juger de cette dernière dans la *Gazette* même, voir par là le saillant de ce robuste dessin d'une vigueur d'inspiration toujours égale. M. Lhermitte est d'ailleurs l'artiste du jour. Une exposition de ses fusains relatifs à la *vie rustique* et rassemblés en vue

d'un ouvrage de libraire, s'est ouverte dans la galerie Launette et s'est affirmée dès le premier soir comme un succès de tous les genres. En cinq jours les amateurs avaient arrêté à prix d'or la plupart des compositions. La largeur précise du crayon, le gras de la pierre noire, renforcent encore l'allure morale des scènes de campagne : c'est sain, c'est aéré, c'est tranquille et d'une poussée de vie latente comme l'œil de Lhermitte seul pouvait le voir. Il y a une poésie, non pas pleurarde, mais à senteurs pénétrantes, sur tout cela. Voilà bien la *Terre* surprise et vécue et M. Zola serait bien étonné d'y apprendre le paysan, cet être complexe et chaste, absolument inconnu de lui. Ah! comme des éditeurs de courage et plus avisés, avaient là belle occasion de remettre la lithographie en honneur. M. Lhermitte n'aurait pas perdu la soudure d'un seul trait à ce procédé, car personne autre ne prête davantage à l'onctueux de la pierre.

La rue de Sèze, déjà bien fournie en gravures d'après Meissonier, signées de Lerat, de Monziés, de Mongin, de Rajon et de Vion, a eu le bonheur de se passer encore la coquetterie des petites eaux-fortes originales du maître, l'*Annibal*, le *Fumeur*, le *Choix d'une épée*, le *Violon*, le *Pêcheur*. On rêve de voir Meissonier traduire à la pointe sèche tout son œuvre peint! Un aquafortiste de la veille, à mettre sur le rang de Méryon, est M. Legros. La réputation de ses recueils de pièces originales édités à diverses reprises, depuis 1860, lui a valu de la misère à Paris et de la gloire à l'étranger. Il s'est donc donné le courage de s'établir à Londres avec le titre pratique de directeur de l'Académie de peinture. Nous regretterons toujours de ne pas l'avoir vu chargé de l'illustration du célèbre ouvrage de Jules Vallès, la *Rue à Londres*. La similitude de talent de ces deux hommes jointe aux particularités de vision de Legros, eût produit un livre parfait. De même l'*Enfant* de *Jacques Vingtras* aurait gagné une bien autre justesse de documentation, d'un semblable collaborateur. La *Contrebasse*, *Femmes à l'église*, la *Veillée*, le *Bonhomme Misère*, le *Moine à l'orgue* sont ici pour le prouver. Nos jeunes aquafortistes Champollion, Damman, Chaigneau, Mordant, luttent de goût et d'émulation à leur tâche de traducteurs des anciens et des modernes. M. Champollion, au flair si gracieux et particulier, s'approche de plus en plus des interprètes du *Watteau* de M. de Julienne et la manière toute exquise de Moyreau paraît surtout le préoccuper. Le courage de M. Damman tendu depuis plusieurs années vers l'interprétation de Millet, reçoit enfin sa récompense par des succès de belles commandes. Nerveuse ou vaporeuse su vant les cas, sa pointe

arrive à des ensembles d'illusion très heureux. Parmi les burinistes, on remarque les planches de M. Bertinot et du regretté Adolphe Huot, puis celles des frères Jacquet, deux consciences scrupuleuses de leur outil. L'œuvre principale de Jules Jacquet, son *1814* de Meissonier, est d'un burin presque militaire à force de tenue. Mais Gaillard est un trop dangereux voisin pour ne pas nuire aux meilleurs de ses confrères. Est-ce un graveur? N'est-ce pas plutôt l'artiste d'un procédé immatériel et surhumain ? Ses cuivres désormais classiques ne pouvaient manquer au rendez-vous de cette exposition, et, malgré la hauteur presque indécente où des épreuves rares en sont reléguées, l'effet est toujours immanquable. M. Burney s'assimile la pureté de dessin de Gaillard avec une pieuse pénétration, et le portrait de *Monseigneur de Ségur* d'après le maître, la *Chocolatière* de Liotard, l'*Innocent X* de Vélasquez et le *Docteur Paradis* sont des œuvres fortes et étudiées. Le culte d'amitié de M. de Mare pour Gaillard n'aura pas été inutile, non plus, à la formation d'un talent délicat. Et Gaujean ? N'y aurait-il pas eu lieu d'en faire l'objet d'une révélation à certains amateurs? Ses *Bords de l'Oise* et sa *Vierge* de Van Eyck suffisent-ils vraiment à nous le montrer, et n'était-ce pas l'occasion de réserver une place tout à fait d'honneur à ses dernières principales planches, la *Vierge et Sainte Anne* de Léonard; sa *Madone de San-Zeno*, la *Naissance de Vénus*, de Botticelli; le *Concert des anges*, des Van Eyck et la *Musique* de Ter Borch? M. Gaujean est un assimilateur du zèle le plus délicat, et il se découvre, sans le vouloir peut-être, des affinités inattendues et très diverses. En tous cas, c'est un talent de l'essence la plus rare.

Tous ces noms, beaucoup de ces œuvres vinrent au monde à la *Gazette*. C'est donc là une exposition familière où les motifs et les talents déjà connus permettent une revision attentive d'autant plus avantageuse à l'étude technique de la gravure actuelle; et comme l'histoire y paraît sinon complète, du moins amorcée en tous sens, le profit d'une comparaison d'ensemble n'est jamais perdu.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.



BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE HACHETTE



Il est tel de ces livres dont c'est presque de l'irrévérence de parler en quelques mots; cette pénible tâche nous incombe tous les ans quand vient le moment des étrennes. L'*Histoire des Grecs* [1] de M. Victor Duruy mériterait, il est superflu de le dire, un long examen, mais outre que le sujet nous échappe, n'étant pas de ceux que l'on traite ici d'habitude, nous croyons inutile d'essayer à nouveau un éloge critique d'un ouvrage considérable, depuis longtemps classé et prisé à sa valeur.

Le second volume qui vient de paraître, comprend le récit des guerres médiques et un brillant tableau de la civilisation athénienne au ve siècle, c'est-à-dire à l'époque de la plus grande prospérité de la république d'Athènes. Époque féconde en art, la plus féconde même qu'ait enregistrée l'histoire : le Parthénon s'élève au haut de l'Acropole, Phidias enfante ses chefs-d'œuvre. Nous n'avons pas besoin d'insister sur l'intérêt exceptionnel des gravures qui illustrent ce volume; nos lecteurs savent à quoi s'en tenir sur les richesses du sujet et ils n'ignorent pas, d'autre part, avec quel soin sont éditées les publications de la librairie Hachette.

La *Nouvelle Géographie universelle* [2] ne nous entraînera pas non plus en de longues écritures; tout a été dit sur cette œuvre colossale que M. E. Reclus pour-

1. Nouvelle édition. Tome III, un vol. in-8° illustré de 276 gravures d'après l'antique accompagné de cartes et de planches en couleurs. Prix broché : 25 francs.

2. Tome XIII : l'*Afrique méridionale*, 1. vol. in-8° contenant 5 cartes en couleurs. 170 cartes dans le texte et 80 gravures sur bois. Prix broché : 30 francs.

suit depuis treize ans, aux applaudissements de tous les hommes de science et du public émerveillé de la grandeur de l'effort.

Le nouveau volume paru est le quatrième de ceux qui sont consacrés à la géographie de l'Afrique. Quelle surprise de voir l'Afrique, presque entièrement inconnue il y a trente ans à peine, occuper aujourd'hui presque autant de place dans la bibliothèque du géographe que la vieille Europe. La tache blanche qui couvrait autrefois sur nos cartes les trois cinquièmes de la superficicie de ce continent, s'est aujourd'hui singulièrement rétrécie. La description des pays dont la découverte récente est venue combler cette lacune, se trouve précisément dans ce treizième volume : M. Reclus y étudie le centre de l'Afrique et ses grands lacs, le Tanganyika, maintenant sillonné de bateaux à vapeur, et le Bangonéolo; l'immense bassin du Congo et de ses affluents, les nouveaux États qui y sont fondés, le Congo français et le domaine du roi des Belges.

Nous ne dirons qu'un mot, voulant revenir sur le sujet, du beau livre que notre collaborateur M. Camille Lemonnier vient de publier sur la *Belgique* [1], son pays natàl. Cette publication qui lui a coûté cinq années de recherches et de travail de rédaction, comble heureusement une lacune dans cette grande bibliothèque des voyages créée par la librairie Hachette et dont la vogue a été et est toujours considérable. M. Lemonnier nous pardonnera d'être aussi bref; l'heure viendra bientôt pour nous de lui rendre plus ample justice; son ouvrage, édité déjà par fragments dans le *Tour du monde*, a d'ailleurs fait la conquête d'un nombreux public : la publication en volume va définitivement en consacrer le succès.

« Vers 1865, dit M. Lorédan Larchey, à l'étalage d'un bouquiniste, sur le parapet du quai des Saints-Pères, je mettais la main sur deux in-octavo à couverture verte, dédiés solennellement aux *Vieux de la Vieille :* c'étaient les *souvenirs de Jean-Roch Coignet,* imprimés en 1851, à Auxerre, par l'imprimeur Perriquet. » Tel fut le hasard qui mit M. Lorédan Larchey sur la trace des curieux cahiers que la Librairie Hachette publie aujourd'hui. L'intérêt de ces *Souvenirs* parut si vif à notre excellent confrère, qu'après en avoir publié plusieurs fragments dans le *Monde illustré,* il se mit à la recherche du manuscrit original. Après bien des péripéties et des incidents, il parvint à se le procurer. Et, le trouvant plus complet que l'édition qui en avait été précédemment faite à Auxerre, il résolut de livrer au public l'œuvre de Coignet telle que le brave soldat l'avait conçue.

Jean-Roch Coignet n'est point un mythe ni un être d'imagination, comme on l'a prétendu; il a réellement existé et son œuvre est bien authentique. On en trouve la preuve dans une lettre adressée le 21 mai 1881 à M. Lorédan Larchey, par Paul Bert, qui déclare l'avoir particulièrement connu dans son enfance :

« Il était très lié, ajoute-t-il, avec mon père, et ils étaient espionnés ensemble « sous la Restauration. C'est à la maison qu'il faisait des armes *sans masque* « avec le major Évrard, autre vieux grognard en demi-solde; il eut un œil crevé « d'un coup de fleuret. C'est la seule blessure sérieuse qu'il ait jamais reçue. Il « n'en parlait jamais et n'en souffla mot dans ses mémoires, par un sentiment « d'amour-propre blessé. »

1. 1 vol. in-4° illustré de 384 gravures sur bois. Prix broché : 50 francs.

DÉMÉTER ET KORA.

(Groupe du fronton oriental du Parthénon, aujourd'hui au musée Britannique. — Bois emprunté à l'« Histoire des Grecs ».)

Le succès de l'ouvrage si bien français et si attachant des *Cahiers du Capitaine Coignet*[1] s'explique de lui-même : c'est, à proprement parler, une œuvre d'histoire nationale, qui intéresse tout le monde et dont la sincérité ne peut être suspectée. Dans la magnifique édition de la librairie Hachette, il y a un attrait de plus : les illustrations de M. Le Blant dont notre format ne nous permet malheureusement de publier qu'une simple vignette. Depuis Raffet, nous ne croyons pas qu'aucun artiste ait aussi bien compris la physionomie vraie du soldat de l'Empire. Les dessins de M. Le Blant compteront au premier rang de ses œuvres; ils sont d'une vérité d'observation qui frappera les yeux les moins clairvoyants, et d'un esprit rare, surtout à notre époque, puisqu'ils sont en corrélation étroite avec l'esprit du sujet. Les *Cahiers du capitaine Coignet* ont leur place marquée dans ce coin de la bibliothèque où l'on met les œuvres qu'il est agréable de feuilleter de temps à autre, coin peu garni, en somme, malgré l'avalanche de livres luxueux sous laquelle la librairie française engloutit les bibliophiles depuis tantôt quinze ans.

Nous n'aurions pas tout dit des étrennes que prépare la maison *Hachette*, si nous ne signalions encore le livre de *la Vertu en France*[2], par M. Maxime du Camp, avec illustrations de Ducz, Myrbach, Tofani et Édouard Zier, édition toute moderne d'une Morale en actions, mieux écrite, à coup sûr, que l'ancienne, et aussi consolante, car la vertu n'a pas abdiqué en France, et les exemples en sont aussi extraordinaires que par le passé.

Un beau livre encore, beaucoup lu déjà et digne de passer classique, la *Jeanne d'Arc*[3], de J. Michelet, nouvelle édition de grand luxe, avec encadrement de filets rouges, dans un charmant format ni grand ni petit, qui provoque et ravive la curiosité. L'illustration est de Bida, qui a confié dix compositions aux aqua-fortistes les plus autorisés : MM. Boilvin, Gery-Bichard, Courtry, etc...

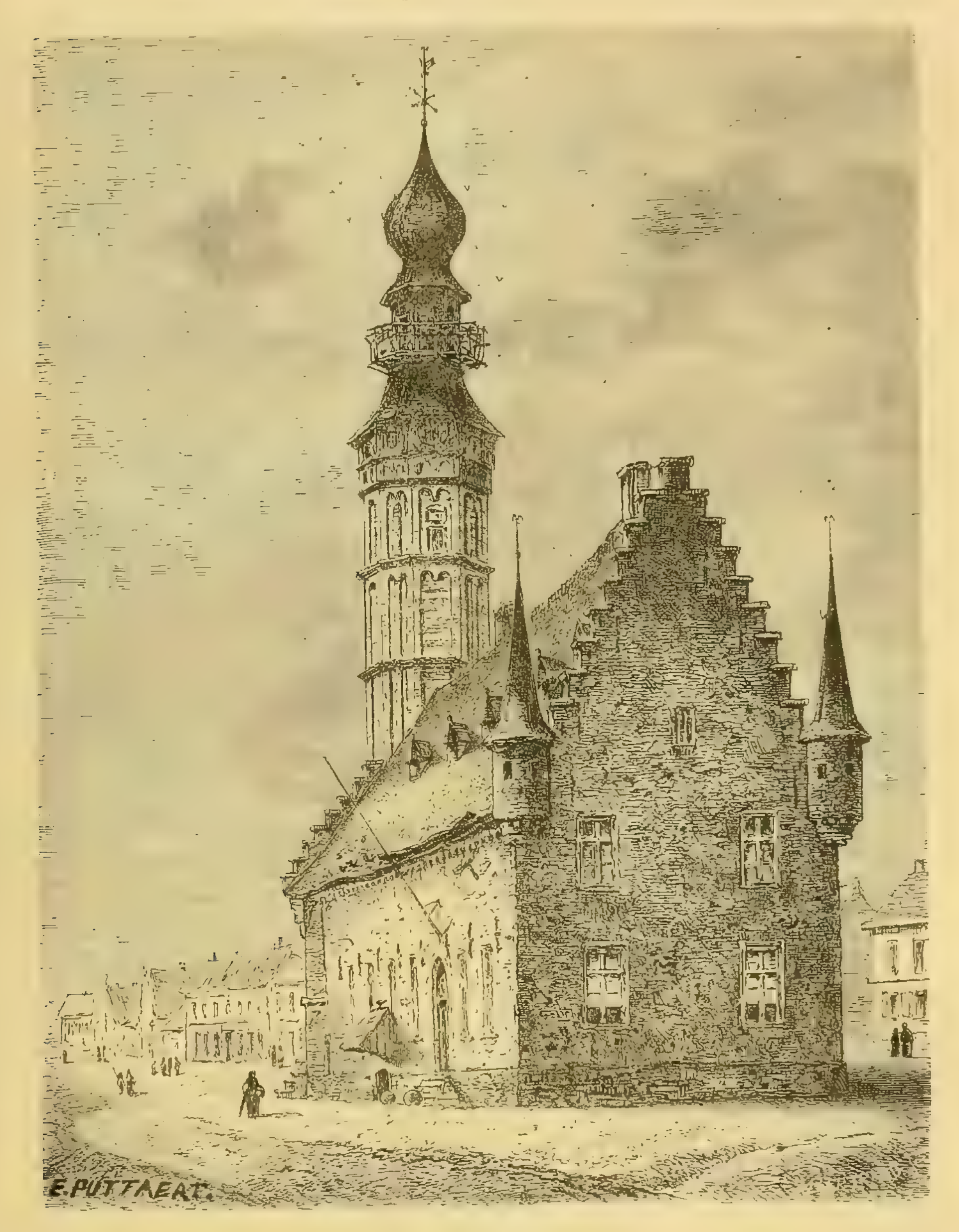
Puis, un livre de science, *l'Atmosphère*[4], rendu aimable par la plume de M. Camille Flammarion. Le sujet, aussi attrayant que vaste, est à l'ordre du jour : de hardis explorateurs le fouillent en tous sens, à la recherche d'un inconnu qui se dérobe encore; mais patience, voici qu'on entrevoit la possibilité de diriger les ballons, les hautes régions de l'atmosphère livreront leurs secrets; elles ne sont pas plus inhospitalières que cette mystérieuse Afrique centrale, où de hardis pionniers ont jalonné les premières routes. Nous recommandons le grand voyage aérien sous la conduite de M. Flammarion.

De Caldecott, le charmant caricaturiste anglais, nous avons les *Dernières scènes humoristiques*[5]; les lecteurs de la *Gazette* connaissent bien ce digne héritier de Rowlandson, il est inutile de le leur présenter. Le nouvel album est aussi gai que les précédents, c'est tout dire.

Enfin, sans épuiser la liste des étrennes que la maison Hachette tient en réserve pour le premier de l'an, nous devons citer encore les volumes du *Tour du Monde*

1. Publiés d'après le manuscrit original. 1 vol. in-4° contenant 18 grandes planches en héliogravure Dujardin et 66 dessins dans le texte. Prix broché : 30 francs.
2. Un vol. in-8° jésus, illustré de 45 gravures sur bois. Prix broché : 7 francs.
3. Un vol. in-8° raisin, contenant 10 eaux-fortes, d'après Bida. Prix broché : 20 francs.
4. Météorologie populaire. 1 vol. gr. in-8°, avec 300 figures, 17 planches en couleurs et 16 cartes. Prix broché : 12 francs.
5. Album in-4°, en chromotypographie, cartonné : 8 francs.

et du *Journal de la Jeunesse*, dont le succès va toujours grandissant, et quelques livres nouveaux de ces bibliothèques d'amusement et d'éducation, aux couver-



HOTEL DE VILLE DE HERENTHALS.

(Bois emprunté à « la Belgique ».)

tures rose ou bleue, qui abritent d'aimables récits ou des connaissances utiles. Il y a à choisir là entre vingt ouvrages bien faits, remplis d'images, où se trouve résolu le difficile problème d'instruire en amusant.

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE FIRMIN-DIDOT

L'ouvrage des frères de Goncourt *La Femme au* XVIII[e] *siècle*, réédité l'an dernier en un volume de luxe, accompagné de belles et nombreuses images, a été le grand succès des étrennes de 1887; il allait de soi que la maison Didot ne s'arrèterait pas en si beau chemin. MM. de Goncourt ont beaucoup écrit sur le XVIII[e] siècle; rien n'était plus facile que de choisir dans leur œuvre un volume d'un intérêt égal



BONAPARTE.

D'après un dessin de J. Guérin, gravé par G. Piesinger. (Bois emprunté au « Napoléon I[er] ».)

et qui se prêtât, comme le premier, à l'adjonction de planches d'un haut intérêt et absolument en rapport avec le sujet. Les éditeurs ont fait choix de *Madame de Pompadour* [1] : ils ne pouvaient avoir la main plus heureuse.

Cette adaptation après coup d'illustrations à un livre ne réussit pas d'ordinaire, mais dans le cas qui nous occupe, elle était singulièrement facilitée par la façon même dont les auteurs avaient conçu et exécuté leur ouvrage. MM. de Goncourt,

1. Nouvelle édition, revue et augmentée de lettres et documents inédits, et illustrée de 57 reproductions sur cuivre d'après les gravures du temps. 1 vol. grand in-8°. Prix broché : 30 francs.



LA PAIX : BONAPARTE ENTRE DEUX GÉNIES.

Dessin de Prud'hon appartenant à M. le duc d'Aumale. (Bois emprunté au « Napoléon Ier ».)

en effet, ont appris à connaître le XVIIIe siècle autant par les dessins et les estampes que par les documents écrits; il en résulte que l'illustration était déjà toute faite dans leur esprit quand ils rédigeaient leur texte, car celui-ci est pour ainsi dire le commentaire de documents graphiques réunis dans leurs collections.

Mme de Pompadour a beaucoup occupé les artistes de son temps; pour illustrer un livre qui parle d'elle, il n'y avait donc que l'embarras du choix. On a été amené à lui emprunter beaucoup à elle-même, car la célèbre favorite, on le sait, ne dédaigna pas de cultiver les arts et, Boucher et Cochin aidant, la gravure lui est redevable de quelques belles planches. On trouvera les principales dans cette nouvelle édition du livre de MM. de Goncourt; on y trouvera, ce qui est peut-être plus important, d'admirables pastels de La Tour, des peintures et des dessins de Van Loo, de Cochin, de Huet, de Boucher, de Drouais, de Tocqué, de Nattier, d'Eisen et de Carmontelle, reproduits, d'après les originaux ou d'après les gravures célèbres qui en ont été faites, par M. Dujardin dont les lecteurs de la *Gazette* connaissent depuis longtemps l'impeccable talent.

Voilà bien des recommandations pour un livre; le public qui a si bien accueilli l'an dernier *La Femme au* XVIIIe *siècle*, montrera la même faveur à *Madame de Pompadour* : c'est, en quelque sorte, le tome second d'un ouvrage à succès.

De Madame de Pompadour à N. S. Père le Pape, il n'y a pas de transition possible; le mieux est donc de n'en pas chercher. MM. Didot ont pensé qu'il convenait de célébrer par un hommage durable les noces d'or du Souverain Pontife qui occupe actuellement avec tant d'éclat le trône de Saint-Pierre; ils ont publié à cet effet une édition française de la *Vie de Léon XIII* [1] par Bernard O'Reilly. Cet ouvrage, dont l'éloge n'est plus à faire, renferme en soi une très complète étude de la vie du Saint-Père, de son siècle, de son pontificat et de son influence dont la grandeur croissante s'affirme tous les jours, en dépit de l'état précaire où semble réduite la papauté. Ajoutons que l'intérêt artistique de l'ouvrage, intérêt qui nous touche particulièrement, est indiscutable puisque la vie du pape s'écoule dans le grandiose palais qui abrite les chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange. Les éditeurs ont tenu grand compte de cette heureuse circonstance, quand il s'est agi d'illustrer l'ouvrage; ils ont puisé à pleines mains dans les trésors d'art accumulés au Vatican; les églises de Rome, de Pérouse où s'écoula une partie de l'existence de Léon XIII, et d'autres villes d'Italie ont été mises largement à contribution; les amateurs d'art reçoivent ample satisfaction. Ce livre qui n'avait pas besoin d'autre défense que sa valeur intrinsèque, se présente donc armé de toutes pièces au moment où la librairie parisienne va livrer le combat annuel des étrennes.

Sans trop forcer la note, il est permis également de considérer comme une actualité, la nouvelle histoire de *Napoléon Ier* [2] de M. Roger Peyre. Les violentes attaques de ses détracteurs, non moins que les ardents panégyriques de la famille ont remis cette grande figure de Napoléon en pleine lumière. M. Roger Peyre

1. Édition française par M. P.-M. Brin, P. S. S. avec préface de Mgr Germain. 1 vol. grand in-8° illustré de 2 photogravures, de 8 chromolithographies et de 320 gravures sur bois. Prix broché : 15 francs.

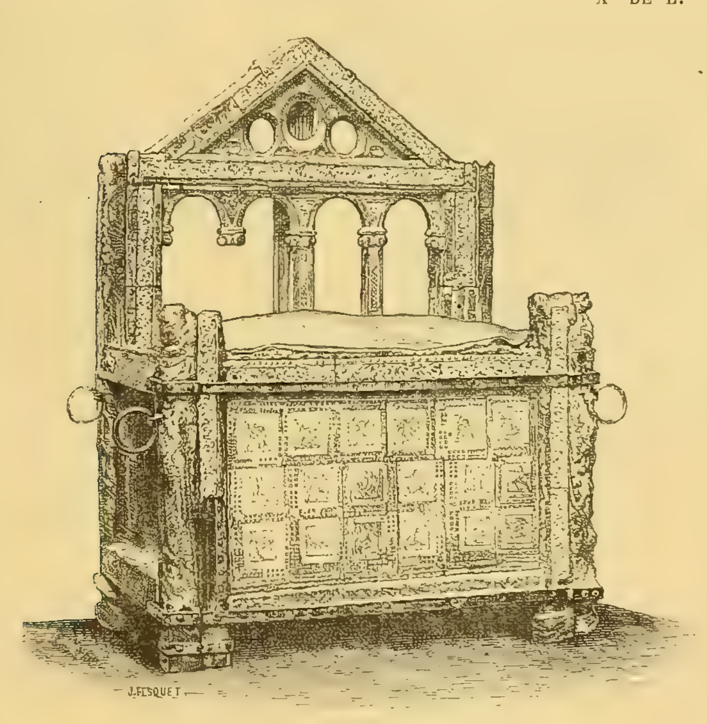
2. Napoléon Ier, et son temps. 1 vol. in-4° illustré de 12 planches en couleur et environ 300 gravures. Ce volume fait suite à la collection Lacroix. Broché : 30 francs.

s'est bien gardé de prendre ouvertement parti; il a trouvé avec raison que c'était besogne assez rude de se faire le narrateur scrupuleux et attentif des innombrables épisodes de l'épopée que résume le nom du héros. L'intérêt de cette histoire est dans les faits; nous devons féliciter l'auteur de la discrétion qu'il a mise à ne pas trop accentuer son opinion personnelle. Au lecteur de conclure au gré de son sentiment et de ses passions.

Quant à nous, nous voyons dans ce livre le plus beau prétexte à images que l'on puisse désirer : il n'y avait qu'à choisir dans un amas de documents où l'on passe du tragique au comique sans sortir de la question, pour ainsi dire. Dans cet étonnant portefeuille d'images de l'Empire, la caricature apparaît comme le frère de lait du grand art réputé classique; tous deux se sont alimentés à la même source; tous deux vivent de la même vie. David, le baron Gros, Guérin, fraternisent avec Charlet, les Vernet et Raffet; leurs passions sont au fond les mêmes, il n'y a que l'expression qui change. La postérité, impartiale en ces matières, a déjà prononcé, croyons-nous, entre tous ces champions de l'idée impériale. Ceux qui l'ont le mieux traduite, au point de vue de l'art comme à celui de la vérité, ce ne sont pas les académiciens. Napoléon lui-même, s'il pouvait parler à la distance où nous sommes des événements, serait probablement de cet avis.

Le portrait de Bonaparte reproduit ici comme spécimen des gravures de l'ouvrage est celui que M. Taine a adopté, paraît-il; il l'avait constamment sous les yeux pendant sa célèbre et cruelle dissection du personnage : l'éminent écrivain a trouvé dans ce portrait l'image frappante du héros tel qui l'a conçu et *exécuté*.

A DE L.





PUBLICATIONS DE LA MAISON QUANTIN



Malgré que M. Quantin ne soit plus à la tête de la librairie à laquelle il avait donné, dans le sens artistique, un si rapide et si large essor et qu'il ait passé la main à une Société dont M. May est aujourd'hui l'intelligent et actif directeur, la plupart des livres qui sont mis en vente pour les étrennes de 1888 portent encore la marque de son goût et sont le produit de son initiative. Le *Dictionnaire de l'Ameublement* de M. Henry Havard, apprécié ici même dans un précédent compte rendu, est en partie son œuvre personnelle. Il en est de même de l'*Extrême-Orient* [1] de M. Paul Bonnetain, ouvrage illustré, touchant à l'art par bien des côtés.

Esprit entreprenant, plume alerte et colorée. M. Bonnetain s'est pris, pendant un certain temps, de belle passion pour l'étude des questions coloniales. Parti au Tonkin comme correspondant du *Figaro*, il a visité en enthousiaste les magnifiques contrées que baigne la mer de Chine. Le volume que vient d'éditer, avec grand luxe, la maison Quantin est le récit de son voyage de Marseille à Yokohama,

1. Un vol. gr. in-8° de 620 pages. Prix : 30 rancs.



UN METISSE D'HANOÏ

(Bois emprunté à l' « Extrême-Orient ».)

avec escales à Suez, à Aden, à Colombo, à Singapoure, en Birmanie, à Siam, au Cambodge, à Hong-kong, à Foutcheou, à Kélung, arrêts en Cochinchine, dans l'Annam, en Chine, au Japon, et long séjour au Tonkin.

L'intérêt du livre de M. Bonnetain réside, pour beaucoup, à nos yeux, dans la façon dont les questions sérieuses de géographie, d'ethnographie, de politique et de colonisation s'y mêlent sans effort au pittoresque des descriptions, au piquant des anecdotes, au primesaut des impressions. La note d'art, si elle n'est pas toujours suffisamment étudiée, y intervient cependant avec à propos et agrément. A ce titre le livre nous appartient par le texte et par les illustrations.

Le Tonkin, on s'en doute, est l'objet de la sollicitude particulière de l'auteur. Son étude, dont nous ne saurions trop recommander la lecture, s'ouvre par un résumé des événements politiques et militaires qui ont amené la conquête du Tonkin, depuis la mort du commandant Rivière, le 19 mai 1883, jusqu'à la ratification, par la Chine, du traité Fournier, après l'affaire de Lang-Son.

M. Bonnetain suivit de sa personne une partie des opérations. Il parle donc en témoin oculaire. Son récit est vif et plein de relief. La lecture en est poignante. On n'a rien écrit de plus net et de plus topique sur cette histoire qui est si près de nous et qui, cependant, est si peu connue.

Il nous fait ensuite parcourir le pays, depuis Haïphong, Hanoï et Sontay jusqu'à Tuyen-Quan, Thaï-Nguyen et Lang-Son, puisant à pleines mains dans son carnet de route et dans son portefeuille de photographies. Les monuments de l'art y sont peu nombreux et, en général, sans caractère personnel, mais la nature y est abondante, variée, pittoresque.

Du côté d'Hanoï, c'est le Delta; ce sont les rizières, les haies de bambous, les cabanes à toits de chaume, les horizons bas et vaporeux, les verdures fraîches, les eaux miroitantes, les plages de sable, les terres ocreuses, tout cela revêtu de tons fins, dans une gamme un peu uniforme, mais qui sort des banalités connues. Plus haut, le pays s'accidente, ce sont des collines aux contours adoucis, une végétation élégante, des bois charmants, des fonds de montagnes bleuâtres; plus haut encore, ce sont les Rapides, la terre se sèche et s'appauvrit, les arbres se font plus rares, on quitte le Delta pour des régions moins riches et moins hospitalières.

Le voyage de M. Bonnetain aux principales villes de Chine, Tientsin, Canton, Pékin, n'est pas moins intéressant; bien qu'il ne s'arrête qu'aux surfaces, le renseignement est toujours juste, précis. On regrettera que l'auteur, malgré son bon vouloir et les recommandations dont il était muni, n'ait pas réussi à pénétrer dans les ruines du palais d'Été. Il ne faut pas plus de trois heures et demie, à cheval, pour s'y rendre, la route est superbe, et ce qui subsiste encore des splendides monuments qui décoraient cette incomparable résidence avant le pillage et l'incendie de 1860 est encore bien fait pour exciter la curiosité du touriste. Mais ces horreurs de la guerre en ont fermé pour longtemps l'accès aux Européens. Ceux-ci doivent se contenter de la vue des photographies qu'ils peuvent se procurer à Pékin et qui ont été prises à la dérobée, dans un moment de tolérance relative.

Par contre, l'ancien Observatoire des Jésuites est intact et en tout temps accessible aux étrangers. C'est une des plus notables curiosités artistiques de la capitale chinoise. « Il a été établi au commencement du XVIIe siècle, dit M. Bonnetain, près du rempart tartare et du temple des lettrés. Les instruments, étonnamment con-

servés par l'air sec de Pékin, sont des chefs-d'œuvre de bronze, dans lesquels les élèves chinois des missionnaires ont, sous leur direction, plié leur art chimérique et fantasque à l'ornementation d'appareils scientifiques que soutiennent des piédestaux d'un travail exquis. »



MONUMENT DE MARBRE AU NORD DE PÉKIN.

(Bois emprunté à l' « Extrême-Orient ».)

M. Bonnetain termine son voyage par le Japon. C'est de rigueur ; il est impossible de passer à côté de ce délicieux pays sans être irrésistiblement attiré. Encore que ce ne soit qu'un coup d'œil jeté à vol d'oiseau, un ensemble entrevu dans ses grandes lignes, ce chapitre de l'ouvrage n'est pas l'expression d'un sentiment quelconque, d'une opinion toute faite

Frappé de la décadence du génie des Japonais, de sa transformation irréparable au contact des étrangers, M. Bonnetain, en artiste qu'il est, ne peut maîtriser sa douleur. Il pousse un cri de rage lorsqu'il apprend que l'impératrice vient de porter un dernier coup aux mœurs antiques en proscrivant à la cour la toilette et la coiffure nationales, qui seront désormais remplacées par notre affreux costume à l'américaine. C'en est fini, le Japon que nous aimons, le Japon original et charmant est mort et bien mort. Il ne reste plus qu'une nature admirable, un pays éblouissant de vie, de lumière et de couleur, que la barbarie des hommes ne peut heureusement atteindre. C'est ce Japon nouveau et tant soit peu ridicule que l'écrivain nous décrit avec sa franchise habituelle. Gi-gît, pourrions-nous dire avec lui, le vieux Japon féodal et raffiné, le Japon des belles armes, des somptueuses étoffes et des laques adorables.

L'illustration du livre de M. Bonnetain n'est point l'illustration vulgaire du livre à images. Elle est le commentaire même du texte; elle est donc foisonnante et variée : paysages, costumes, œuvres d'art défilent sous les yeux du lecteur. Exécutés d'après des photographies, tous les dessins ont l'exactitude et la précision qu'on exige aujourd'hui ; traités par les procédés directs ils conservent le caractère de véritables fac-similés sans avoir la lourdeur triste et déplaisante de la phototypie. La plupart des collaborateurs de M. Bonnetain ont rivalisé de zèle et de talent. Nous regrettons seulement que l'éditeur ait fait appel à une diversité trop grande de mains. L'illustration eût gagné en unité et en caractère si elle avait été confiée à un nombre plus restreint de dessinateurs ; avec un peu plus de sobriété, un choix plus sévère dans l'interprétation des sujets, elle eût été parfaite. Nous avons plaisir à citer les noms de MM. Boudier, Dosso, Fraipont, Danger, Faucher-Gudin, Nac, Montader, dont les dessins sont d'une finesse si pittoresque.

La même librairie met en vente, pour la fin de 1887, l'excellent livre du regretté M. Eugène Fontenay, les *Bijoux anciens et modernes* [1]. Il nous suffit de le signaler; notre collaborateur, M. Alfred Darcel, devant en faire ici-même le compte rendu.

Nous citerons aussi le *Roman d'un jeune homme pauvre* [2], de M. Octave Feuillet, illustré de dessins de M. Mouchot, gravés sur bois par M. Méaulle. Nous avons peu de goût pour ce genre d'illustrations, où un certain sentiment bourgeois est de rigueur; mais c'est un élégant volume d'étrennes qui trouvera bien sa place sur l'étagère de nos jeunes mondaines.

Nous sommes plus à l'aise pour recommander le *Voyage au Kurdistan, en Mésopotamie et en Perse* [3], par M. Henry Binder. Intérêt d'un texte qui nous conduit à travers des régions peu connues, exactitude des reproductions faites directement sur les photographies de l'auteur ou d'après des dessins de MM. Danger et Fraipont : voilà qui suffira à justifier la faveur des délicats. Un voyage dans ces régions à demi sauvages n'était pas chose aisée; M. Binder s'en est tiré avec autant d'entrain que de persévérance et de courage. Mais aussi il a été récompensé de ses peines

1. Un vol. petit in-8° de 520 pages, illustré de 700 dessins inédits. Prix : 25 francs.
2. Un vol. petit in-8° de 230 pages, avec couverture en couleurs. Prix : 25 francs.
3. Un vol. in-8° de 454 pages, illustré de 200 dessins imprimés en phototypie par Quinsac, avec couverture en couleurs, par Danger. Prix : 25 francs.

et, par contre-coup, il récompensera tous ceux qui voudront bien le suivre dans son récit. L'enjeu valait l'effort. Je ne parle pas seulement de la Perse, dont le parcours n'est pas hérissé de trop grandes difficultés; je pense surtout au Kurdistan, qui est si peu accessible, et à la Mésopotamie. Ce n'est pas chose ordinaire que de visiter des villes comme Van et Bashkalah, comme Mossoul, Bagdad et Kirmanshah, des ruines comme celles de Ninive et de Khorsabad, des régions comme les vallées de l'Euphrate et du Tigre. M. Binder est un voyageur armé d'érudition et de connaissances solides. Tout le côté art et archéologie de son travail mérite la plus sérieuse attention.

Deux livres de grand luxe typographique et ornemental ont été publiés en même temps pour la fin de l'année 1887. Ils s'adressent plus particulièrement à la classe exigeante des bibliophiles, c'est-à-dire à ces gens fantasques, quinteux, qui cherchent volontiers la petite bête. La *Dernière feuille* [1], poème d'Oliver Wendel Holmes, et le *Miroir du monde* [2], par M. Octave Uzanne, ont de quoi piquer leur curiosité et satisfaire leurs exigences. Holmes est un des meilleurs poètes et romanciers de l'Amérique. Il est né à Cambridge, Massachussets, le 29 août 1809. Ses œuvres poétiques jouissent d'une grande réputation au delà de l'Atlantique, et, parmi celles-ci, la plus célèbre est la *Dernière feuille,* qui sans avoir la puissance évocatrice d'Edgar Poë, la profondeur philosophique d'Emerson, l'abondance familière de Longfellow, ni l'excentricité voulue de Walt Whitman, marche cependant de pair avec ce que la littérature anglaise a produit de plus subtil et de plus raffiné. On y trouve une forme savante, une émotion contenue, une tendresse mélancolique relevée çà et là par des traits d'ironie. La traduction de M. Bernard Gausseron, est excellente, les illustrations sont marquées au coin d'une originalité profonde. Leur charme pénétrant, leur parfum de terroir, seront vivement goûtés des artistes. Cette édition française est la reproduction exacte d'un ouvrage américain publié par MM. Houghton, Mifflin et Cie de Boston.

Quant au *Miroir du monde, notes et sensations de la vie pittoresque*, c'est, comme toutes les productions de M. Octave Uzanne, un feu d'artifice, un bouquet de pensées fantaisistes et chatoyantes. Comme toujours aussi, les illustrations pimpantes et bien modernes de M. Paul Avril y ajoutent leurs grâces coquettes et capiteuses. C'est un magnifique volume, un des plus séduisants, à coup sûr, qui aient été mis au jour par la maison Quantin. L'auteur de l'*Éventail* y a rencontré, pour peindre les goûts, les mœurs de notre temps, pour tracer les principaux tableaux de la vie mondaine, des traits où se joue la grâce la plus aimable.

Si nous avions plus d'espace nous dirions enfin quelques mots des albums en couleurs édités par la maison Quantin. Cette librairie s'est fait, en peu de temps, une place très remarquée dans la production des petits livres d'images pour l'enfance. Elle a fait faire de grands progrès à la confection matérielle de ces livres. Un emploi ingénieux des procédés héliographiques pour la reproduction des aquarelles, un tirage perfectionné, exclusivement typographique, un choix heureux

1. Un vol. in-4° tiré à 800 ex. numérotés et illustré par Georges Wharton, F. Hoprinson et Edwards Smith. Prix : 25 francs, relié en parchemin.

2. Un vol. petit in-8°, rich. illustré de gravures en noir et en typographie et en taille-douce. Prix : 50 francs.

de dessinateurs, font de certains de ces volumes des œuvres parfaitement appropriées aux besoins des enfants. La série, en trois grands albums in-folio, des *Images enfantines* se recommande, au premier rang, par l'excellence de l'exécution, la franchise du comique, et, ce qui ne gâte rien, par un bon marché invraisemblable.

L. G.

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE PLON.

Le succès qui avait accueilli le *Saint François d'Assise* a engagé MM. Eugène Plon et Nourrit à lui donner un pendant. La *Sainte Marguerite de Cortone*[1], du R. P. Léopold de Chérancé, est un élégant volume qui trouvera, nous n'en doutons pas, la même faveur auprès du public spécial auquel il s'adresse. L'ouvrage est intéressant et, même pour les profanes, il aura le mérite de faire revivre une des plus charmantes figures parmi celles qui brillent au firmament de l'Église chrétienne. Sainte Marguerite est peut-être la fleur la plus délicate et la plus poétique qu'aient produite les ferventes croyances du XIIIe siècle. A prendre les choses simplement en artiste, elle était digne de tenter la crayon des illustrateurs. Le livre que publie M. Eugène Plon est orné par des mains habiles ; la diversité des tableaux ne nuit pas à l'unité de pensée qui y règne. Les beaux aspects de la nature d'Italie s'y mêlent aux accents de l'art.

La même librairie publie, pour les étrennes de 1888, les *Chasses à courre en France et en Angleterre*[2], par M. Donatien Lévesque, un livre à la fois plein de verve et d'expérience, qui est tout spécialement dédié aux amateurs de sport. Les dessins de M. Arcos semblent pris sur le vif et sont d'une grâce charmante.

Comme d'habitude, M. Plon n'a pas oublié les petits enfants, c'est à eux que s'adresse son *Grand-père Maxime*[3], de M. Lucien Biart, illustré par M. Moulignié, et surtout ses nouveaux albums en couleurs, la *Civilité puérile et honnête*, expliquée par l'oncle Eugène et illustré par Boutet de Monvel, la *Chasse à tir*, de Crafty, et *Compères et compagnons*, de Mars, tous trois réussis à ravir.

Le talent de M. Boutet de Monvel s'aiguise chaque jour davantage, il est passé maître dans l'art d'exprimer avec vivacité, humour et naturel des idées fraîches et inattendues. Son dessin est plein de naïveté, son invention est subtile, son coloris original et piquant. La *Civilité puérile et honnête* aura le franc succès de ses aînés : les *Vieilles chansons* et les *Chansons de France*. M. Plon nous en voudra-t-il d'ajouter que l'oncle Eugène, si bonhomme, si familier, si aimable, n'est autre que le grave auteur du *Benvenuto Cellini* et des *Leoni* ?

L. G.

1. Un vol. petit in-4°, illustré de gravures dans le texte et hors texte. Prix : 10 francs.
2. Un vol. in-8°, illustré par M. S. Arcos. Prix : 20 francs.
3. Un vol. in-8°, illustré par M. Moulignié. Prix : 10 francs.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1887

I. — HISTOIRE

Esthétique.

Adam und Eva in der bildenden Kunst bis Michel Angelo 2. Aufl. In-8°. Leipzig. Wolf.

Das Amt der Goldschmiede zu Wismar. Von Fr. Crull. In-4°. Wismar, Hinstorff.

L'Art et le Christianisme; Visite à deux artistes contemporains (20 octobre 1884-30 janvier 1885); par Claude-Charles Charaux. In-8°, 24 p. Grenoble, Allier.

L'Art religieux au Caucase; par J. Mourier. In-18, 155 p. Paris, lib. Leroux.

Titre rouge et noir. Papier vélin. — Petite bibliothèque d'art et d'archéologie.

L'art rétrospectif aux expositions de Nantes; par Charles Bastard. In-12, Nantes, imprimerie de l'*Union bretonne.*

L'Art, simples entretiens à l'usage des écoles primaires; par Elie Pécaut et Charles Baude. Petit in-8°, 243 pages avec grav. Paris, impr. et libr. Ve Larousse et Ce.

L'Art dans l'habitation moderne, conférence faite à la bibliothèque de l'Union centrale des arts décoratifs, par M. Lucien Magne. In-4°, 78 p. avec 24 grav. Paris, Didot.

Ancienne (l') France : les Arts et Métiers au moyen âge, étude illustrée d'après les ouvrages de M. Paul Lacroix sur le moyen âge et la Renaissance. Grand in-8°, Paris, librairie Firmin-Didot.

Ancienne (l') France. L'Industrie et l'Art décoratif aux deux derniers siècles. Ouvrage illustré de 202 grav. In-8°, 307 p. Paris, libr. Firmin-Didot.

Titre rouge et noir. — Bibliothèque historique illustrée.

British Art during Her Majesty's Reign, being the royal Jubilee Number of the « Art Journal ». In-8°, London, Virtue.

De christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen, van de Gebroeders van Eyck tot aan Otto Venius en Pourbus, voorgesteld in 31 staalplaten, gegraveerd door C. Ed. Taurel. 2e verb. druk. Afl. 2 en 3. In-f° Amsterdam. Van Langenhuysen.

Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours; par Henry Havard. Ouvrage illustré de 256 planches et de plus de 2,500 gravures. T. I, A-C. In-4° XII-544 p., 64 pl. et 803 grav. Paris, Quantin.

Titre rouge et noir. L'ouvrage formera 4 vol. in-4°. Chaque volume séparément, 55 francs.

Die Förderung der nationalen Kunst durch die Eidgenossenschaft. Von K. Eggenschwyler. In-4°, Bern, Jent und Reinert.

Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusfildes im Mittelalter. Von K. Pearson. In-8°. Strassburg. Trübner.

Genealogical collections illustrating the history of roman catholic families of England. Based on the Lawson manuscript. Part. I. Fermor and Petre. Part. II. Hunloke and Phelips. Edited by J. Jackson Howard, H. Farnham Burke. H. Seymour Hughes, sub-editor. 2 vol. in-8°. Printed for private Circulation.

Geschichte der Christlichen Malerei, von Erich Frantz. Erster Theil. In-8°. Freiburg im Breisgau, Herder.

Geschichte des Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert von Friedrich Pecht. In-4°, München, Bruckmann.

Grundriss der Geschichte der bildenden Künste. Von Dr. Adolf Fäh. In-8°. Freiburg im Breisgau, Herder.

Geschichte der Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschätze. Von Stephan Beissel. In-8°. Trier, Verlag des Paulinus-Druckerei.

Histoire des arts décoratifs. 3e série. Les Carrelages historiés du moyen âge et de la Renaissance, dessins de M. Adolphe Guillou, texte par M. Henri Monceaux. In-16. I (Origines et Fabrication), 68 p. et grav.; II (Classification par époques), 88 p. avec grav. Paris, Rouam.

Inventaire général des richesses d'art de la France : Province : Monuments religieux. T. I. In-4°, 443 p. Paris, Plon.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Province. Monuments civils, t. II. In-4°, 472 p. Paris, Plon.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français. Deuxième partie. Documents déposés aux Archives nationales et provenant du Musée des monuments français. In-4°, 483 p. Paris, Plon.

Inventaire des tapisseries de Charles VI vendues ou dispersées par les Anglais de 1422 à 1435, publié et annoté par Jules Guiffrey. In-8°, 104 pages. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur.
Bibliothèque de l'École des chartes, t. XLVIII.

Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV, publié par M. Jules Guiffrey. In-4°. Paris, Rouam.

Italienische Bildhauer der Renaissance. Studien von Wilhelm Brode. In-8°. Berlin, Spemann.

Kunsthistorische Studien von Dr Heinrich Holtzinger. In-8°. Tübingen, Franz Fues.

Kunsthistorische Studien von Dr Paul Salvisberg. III und IV. Die deutsche Kriegs-Architektur von der Urzeit bis auf die Renaissance. In-8°. Stuttgart, Erben.

Del Laocoonte, ossia dei limiti della pittura e della poesia di Lessing. Traduzione di C. G. Landonio. In-8°. Milano, Sonzogno.

Laocoon, des limites de la peinture et de la poésie; par Lessing. Traduction par A. Courtin, 4e *éd.* in-16. Paris, Hachette.

National Academy notes and complete catalogue. Nat. Academy of Design. In-8°. New-York. Cassell.

Notice sur le muséum national et le musée spécial de l'école française à Versailles (1792-1823); par A. Dutilleux. In-4°, 40 pages. Versailles, imprim. Cerf et fils.

Nouvelles études sur l'art et la littérature romantiques ; par Champfleury. In-4°, Paris, imprimerie Quantin; lib. Dentu.

Les Peintres de Troyes du XIIIe au XIVe siècle; par M. Natalis Rondot. In-8°, 20 p. Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley.
Extrait de la *Revue de l'art français*, 1887.

The pictorial Arts of Japan, by William Anderson. In-f°. London, Sampson Low.

Prosa dell'arte. La ligislazione artistica. Conferenza di G. S. Tempia. In-8°, Firenze, Civelli.

S. Francesco artista, saggio storico, di Bonaventura da Sorrento. In-8°, S. Agnello di Sorrento, tip. all'imegna di S. Francesco d'Assisi.

La Scienza dell'arti di N. Gallo. Torino, L. Roux, in-8°.

Der Ursprung der Kunstlerischen Thätigkeit von Conrad Fiedler. In-8°. Leipzig, Hirzel.

Geschichte des Barockstiles, Rococo und Klassicismus, von C. Gurlitt. Abth. II. In-4°. Stuttgart, Ebner.

Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. Von A. Schultz. In-4°, Leipzig, Freytag.

Petites notes sur l'art italien par P. de Nolhac. In-8°, Paris, imp. de l'Art.

The Arts in the Middle Ages and the Renaissance by Paul Lacroix. English ed. rev. and rearranged by W. A. Armstrong. In-8°. New-York, Pott et C°.

Le belle arti e le nuove leggi proibitive : lettera all'onorevole Arcoleo. In-4°. Roma, tip. del Progresso.

Zur Æsthetik der Architektur. Studien von Adolf Göller. In-8°. Stuttgart, Wittwer.

Histoire des Beaux-Arts en Belgique. 1830-1887; par Camille Lemonnier. In-8°. Bruxelles, Weissembruch.

Les quinze joyes de mariage, attribué à Antoine de La Sale. Préface de Louis Ulbach. Avec 21 eaux-fortes de Lalauze, imprimées dans le texte. In-8°. Librairie des Bibliophiles.

Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers von Ludwig Kaemmerer. In-8°. Leipzig, Seemann.
Beitrage zur Kunstgeschichte. Neue Folge, IV.

Die Darstellung der Apostel in der Altchristlichen Kunst. Eine ikonographische Studie von Johannes Ficker. In-8°. Leipzig, Seemann.
Beitrage zur Kunstgeschichte. Neue Folge, V.

Schloss Gottorp, ein nordischer Fürstensitz. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins, herausgegeben von Robert Schmidt. In-f°, Leipzig, Hessling.

Der Spectator als Quelle der « Discurse der Maler » von Theodor Vetter. In-4°. Frauenfeld, Huber.

Quarant'anni di vita artistica, con prœmio di A. De Gubernatis. In-8°. Firenze.

Fifty Years of british Art, as illustrated by the Pictures and Drawings in the Manchester Royal Jubilee Exhibition, 1887. In-8°. London, John Heywood.

Elementary Flower Painting. In-8°. London, Cassell.

F. Goupil. Practische handleiding bij het Schilderen in olieverf. Bevattende. In-8°. Amsterdam, A. van Klaveren.

Wandgemälde und Maler der Brixner Kreuzganges. Von H. Semper. In-8°. Innsbruck, Wagner.

Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-Est-und Kurland. Von W. Neumann, Re-

val, Franz Kluge. In-8°, x-484 p. avec illustrations.

Friedrich II, von E. Du Boys-Reymond. In-8°. Leipzig, Veit.

Die Bauformenlehre von O. Spetzler. I Abtlg. Die Formengestaltung des Ziegelsteinbaues. In-f°. Leipzig, Weigel.

Der Kleine Bysantiner. Taschenbuch des bysantines Baustyles. Von Heideloff. In-8°. Nürnberg.

Grundzüge des Kunstgeschichte von A. Springer. I. Das Altertum. In-4°. Leipzig.

Die Münchener Malerschule seit 1871 von Rosenberg. In-4°. Stuttgart, Schweizerbart.

Die bildenden Künste in der Schweiz, von B. von Tescharner von Burier. In-8°. Bâle, Georg.

Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges. Eine Skizze von Hans Semper. In-8°. Innsbruck, Wagner.

L'Arte in Italia di Cesare Sardi. In-8°. Bologna, Arcivescovile.

Hans Burgkmair's Leben und Leiden Christi. In Facsimile-Reproduction. Augsburg, bei Grimm, 1520. In-4° München, Georz Hirth.
XI de : Liebhader-Bibliothek alter Illustratoren.

Das Zeichnen nach der Natur in der Schule von K. Reichhold. In-8°. Bonn, Strauss.

II. — ARCHÉOLOGIE.

Arkesilaos von L. Urlichs. In-8°. Würzbuch.

L'Arbre de Jessé et la Vie du Christ, vitraux du XIIIe siècle à la cathédrale d'Angers; par Mgr. X. Barbier de Montault. In-8°. Angers, Germain et Grassin.

Album Caranda. Sépultures gauloises, gallo-romaines et mérovingiennes de la villa d'Ancy, Cerseuil, Maast et Violaine. Explication des planches; par F. M. In-f°. Saint-Quentin, Poette.

Les Antiques de la ville de Rome aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les documents nouveaux; par Eugène Müntz. In-8°, Paris, libr. Leroux.

Archéologie préhistorique : Age du bronze, notice sur deux moules à fondre les monnaies et sur un autre moule pour anneau, par Francis Pérot. In-8°. Moulins, Auclaire.

Archéologie chrétienne, ou Précis de l'histoire des monuments religieux du moyen âge; par M. l'abbé J.-J. Bourassé. Edition complétée par M. l'abbé C. Chevalier. In-8°, 396 p. avec figures. Tours, Mame.

Besançon et ses environs par Auguste Castan. Deuxième édition. In-8°. Besançon. P. Morel.

Antiquités romaines trouvées par M. Payard à Deneuvre (Meurthe-et-Moselle); par Henri Thédenat. In-8°. Paris, Klincksieck.

Les bijoux anciens et modernes; par Eugène Fontenay. Préface par M. Victor Champier. Grand in-8°, XXIV-524 pages avec 700 dessins inédits exécutés par M. Saint-Elme Gautier. Paris, Quentin.

Le Château de Bourbon-l'Archambault; par Gélis-Didot, et G. Grassoreille. In-4°, 114 p. avec grav. et plan. Paris, Chamerot.
Papier vélin.

Le Combat d'Erechthée et d'Immarados sur une tessère grecque. Par M. Max. Collignon. In-8°. Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur.
Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. XLVII. Papier vergé.

Documents inédits sur les argentiers et les brodeurs à Marseille pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles; par M. L. Barthélemy. In-8°, 24 p. Paris, Impr. nationale.
Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, n° 4 de 1886.

Dons faits au muséum Calvet. 1881 à 1885. In-8°. Avignon, Seguin frères.

Enseignement primaire du dessin; par L. Charvet et J. Pillet. In-8°. Paris, libr. Delagrave.

Étude sur deux croix de plomb du XIIe siècle; par Emmanuel Delorme. In-8°. Toulouse, Chauvin.

Étude sur trois derhams musulmans du moyen âge; par Emmanuel Delorme. In-4°. Toulouse, Chauvin.

Führer durch die Ruinen von Pergamon. Hrsg. v. der generalverwaltg. der kgl. Museen zu Berlin. In-8°. Berlin, Spemann.

Die giganten und Titanen. Von Mayer. In-8°. Berlin, Weid.

Die Hofkirche zu S. Augustin in Wien, von Wolfs-Gruber. In-4°. Augsburg, Huttler.

Italienische Bildhauer der Renaissance. Von Wilhelm Bode. In-8°. Spemann.

Jason in Kolchis, von H. Heydemann. In-4°. Halle, Niemeyer.

Die Kirchenbaustyle des Mittelalters und deren wichtigere Denkmale in Böhmen. Von Ed. Tucha. In-8°. Prag, Neugebauer.

Das Kunstlerwappen von F. Warnecke. In-4°. Berlin, Kuehn.

Das Langobardische Fürstengrab und Reihengräberfeld von Civezzano, beschrieben von Franz Wieser. In-8°. Innsbruck, Wagner.

Lettre sur un vase à l'emblème du poisson, provenant de la sépulture cloisonnée du cimetière de Vieux-Cérier, et sur quelques autres vases funéraires trouvés dans le même cimetière; par le comte Louis de Fleury. In-4°. Angoulême, Chasseignac.

Die Miniaturen des manassesehen Liederhandschrift, nach dem Orig. der Pariser Nationalbibliothek. In unverändertem Lichtdruck. Herausgegeben von F. X. Kraus. In-fol. Strassburg, Trübner.

Monographie de l'église Saint-Clément de Tours; par Léon Palustre. Précédée d'une notice historique par Léon Lhuillier. Dessins par Henry Nodet, architecte. T. II. In-4°. Tours, Péricat.

Les Monuments historiques de Reims, compte rendu et table analytique de

l'ouvrage publié en 10 fascicules avec les dessins d'Eugène Leblanc. Par H. Jadart. In-8°. Reims, Michaud.

Notice sur les découvertes archéologiques faites lors de la démolition de l'ancienne chapelle du collège de Juilly et dans les fouilles de la nouvelle; par le R. P. Thédenat. In-8°, 16 p. Paris, imp. Pichon.

Note sur trois cents nouveaux ex-voto de Carthage; par M. Philippe Berger. In-8°, 7 p. Paris, Imp. nationale.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*.

Notice sur François Lenormant par J. de Witte. In-8°. Bruxelles, Hayez.

Avec une Bibliographie des ouvrages de François Lenormant, par M. Ernest Babelon. Extrait de l'*Annuaire de l'Académie royale de Belgique*. Cinquante-troisième année.

Le prime chiese cristiane nel Canavese, di Cam. Boggio. In-8°, Torino, Paravia.

Estr. dagli : *Atti della società d'archeologia e belle arti per la provincia di Torino*. vol. V.

Psalterium el Cantica. Some account of an illuminated psalter for the use of the convent of Saint Mary of the Virgins at Venice.

Executed by a venitian artist of the sixteenth century. By W. H. James Weale. In-8°. London, Ellis and Scrutton.

Répertoire archéologique du canton de Pierrefontaine (Doubs); par Jules Gauthier. In-8°. Besançon, Jacquin.

Roma di Vittorio Bersezio. In-f°. Milano. Fratelli Treves.

Rouen aux principales époques de son histoire jusqu'au XIXe siècle. 32 eaux-fortes et 20 vignettes par Maxime Lalanne, Brunet-Debaines, Toussaint, Adeline, Nicolle. 2e édition augmentée; par F. Bouquet. Description des monuments, par G. Dubosc. Grand in-4°, Rouen, lib. Augé.

Il a été tiré de cet ouvrage une édition de luxe, format in-4° jésus, avec eaux-fortes sur chine monté. Titre rouge et noir.

Société des antiquaires de Picardie. Église Saint-Pierre de Doullens; par M. Georges Durand. In-8°. Amiens, imp. Douillet.

Extrait du t. XXIX des *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*.

V. Beltrandi. Stile egizio. Appunti per gli allievi del corso superiore d'ornato del regio museo industriale italiano di Torino. In-8°. Torino, Candeletti.

Temples illustrés des anciennes communes genevoises; par P. Jamin. In-8°. Genève, imp. Privat.

Topographie historique du vieux Paris, ouvrage commencé par feu A. Berty, continué et complété par L. M. Tisserand. Région occidentale de l'Université. In-4°. Paris, imp. nationale; lib. Champion.

Histoire générale de Paris. Collection de documents originaux.

Le Trésor de la Sainte-Chapelle de Dijon d'après ses anciens inventaires; par Jules d'Arbaumont et le docteur Louis Marchant. In-4°. Dijon, imp. Darantière.

Tiré à 100 exemplaires.

Un château gascon au moyen âge, étude archéologique sur le château de Madaillan (Lot-et-Garonne); par G. Tholin et P. Benouville. Grand in-8°, 72 p. et 6 planches. Paris, lib. Picard.

Le Vieux Tulle. La Porte Chanac; par René Fage. In-8°, Tulle, imp. Crauffon.

Les Vitraux de l'église Saint-Étienne par M. le chanoine Lucot. In-8°. Châlons-sur-Marne, Martin frères.

Paris; by P. Joanne. New edition. In-32. Paris, libr. Hachette et Cie.

Guides Joanne. Rouen. Paris, librairie Hachette et Cie.

Guides Joanne. Trouville, Honfleur, Villerville, Villers-sur-Mer, Houlgate-Beuzeval, Cabourg, Dives. In-18. Paris, Hachette.

Guides Joanne. Caen et les bains de la côte de Lion à Port-en-Bessin. In-18 jésus à 2 col. Libr. Hachette et Cie.

Bretagne; par P. Joanne. Avec un appendice pour les îles anglaises de Jersey et de Guernesey. In-32 à 2 col. Hachette.

Itinéraire général de la France; par Paul Joanne. Les Vosges. In-12, Paris, Hachette.

Collection des Guides Joanne.

Itinéraire général de la France; par Paul Joanne. Normandie. In-12, Paris, Hachette.

Collection des Guides Joanne.

La Suisse, Chamonix et les vallées italiennes; par Paul Joanne. In-12, Paris, Hachette.

III. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

L'Art d'enluminer, manuel technique du XIVe siècle, publié et annoté par A. Lecoy de la Marche. In-8°, 39 pages. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, t. XLVII.

Anleitung zum Studium der dekorativen Künste. Ein Handbuch von J. Häuselmann. In-8°, Zürich, Orel Füssli.

L'Art du dessin et ses applications pratiques; par A. Doumert. In-8°, Paris, Oudin.

L'Art du dessin; Interprétation des programmes officiels de l'enseignement spécial du dessin jusqu'au paragraphe 12 inclus. Par A. Messieux. Reims, imp. de l'Indépendant rémois.

Cours complet de dessin de figures. Modèles d'après des moulages sur nature, par M. J.-P. Laurens. Paris, Quantin.

Cours de perspective des ombres à l'usage des cours de dessin; par A. Cabuzel. In-f°, 28 planches avec texte. Paris, imp. Lemercier.

Le Dessin à main levée en trois cours, conforme aux nouveaux programmes des écoles primaires. In-8°. Paris, Delagrave.

Enseignement professionnel. Conférences sur la science et l'art industriel par MM. Régamey, Périssé, Fresson, A. Durand-Claye, Guilbert-Martin, Follot, Falize. In-18, Paris, Michelet.

Bibliothèque municipale professionnelle d'art et d'industrie Forney.

Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture, jardins, gravures en pierres fines, gravures en médaille, etc., par M. Charles Blanc. 7e édition. Grand in-8°. Paris, Laurens.

How to thoroughly master landscape-painting in oil colors, by H. Leidel. In-8°. New-York, Leidel.

Die kurmainzische Porzellan-Manufaktur zu Höchst. Von E. Zais. In-4°. Mainz, Diemer.

Del modo di Tracciare i contorni delle ombre, prodotte dai corpi illuminati dal sole. Nuova edizione, di P. Landriani. In-4°. Milano, Angelo Bietti.

Méthode-élémentaire du dessin, deuxième partie : Perspective élémentaire et expémentale; par A. Ottin. Paris. 5e édition, revue corrigée et augmentée. In-8°. Paris, Hachette.

Modéles de dessin pour les examens. Objets usuels. Paris, imp. Monrocq, édit.

Méthode de dessin à l'usage des écoles primaires, répondant au programme officiel de 1881 pour l'enseignement du dessin dans les écoles primaires, aux examens du certificat d'études et au brevet de capacité; par E. Orange. In-8°. Le Cateau, Samaden et Roland.

Ornement (l') polychrome. 2e série. 120 planches en couleur, or et argent (art ancien et asiatique, moyen âge, Renaissance, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles). Recueil historique et pratique, avec des notices explicatives, publié sous la direction de M. A. Racinet. (Fin.) Grand in-4°. Paris, lib. Firmin-Didot et Cie.

Procédés d'autographie industrielle et artistique; par E. Barberot. In-8°, 21 p. avec fig. Paris, imp. Noailles.

Theoretische und Praktische Abhandlungen für den Tapezierer, Grundzüge der Dekoration; von G. Felix Lenoir, unter Mitwirkung der ersten Dekorateure der bedeutensten pariser Häuser. In-8°, 294 p. avec fig. Paris, lib. Juliot.

IV. — ARCHITECTURE.

L'architecture chaldéenne et les Découvertes de M. de Sarzec : résumé d'une conférence faite au congrès des architectes, par Léon Heuzey. In-8°. Paris, Chaix.

L'Architecture française, discours prononcé à la séance solennelle de la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille, par M. E. Vandenbergh. In-8°, 21 p. Lille, imprim. Danel.

Architectural studies. In-4°. New-York, Comstock.

Aurelio Gotti. Santa Maria del Fiore e i suoi architetti. In-8°. Firenze, Barbéra.

La basilica di S. Trinita, di Gius. Castellazzi. In-8°. Firenze, tip. dell' Arte della Stampa.

Difesa di una figura di prospettiva che si trova nel libro di Serlio « l'Archittettura ». In-4°. Roma, Ippolito Sciolla.

Il duomo di Firenze; cenni storici e descrizione di J. Zandelli. In-8°. Firenze.

Dalmatia, the Quarnero and Istria, with Cettigne in Montenegro and the Island of Grado. In-8°. New-York, Macmillan.

Il Duomo di Milano non e monumento tedesco o francese, ma italiano, di C. A. Negrin. In-8°. Vicenza, tip. Paroni.

Le Facciate del Duomo di Firenze dal 1298 al 1887, di G. Zuffanelli e F. Faglia. In-8°. Firenze, Ciardelli.

La Facciata di S. Maria del Fiore; illustrazione storica e artistica di L. Del Moro. In- 4. Firenze, Giuseppe Ferroni.

La Facciata di Santa Maria del Fiore di Firenze attraverso i secoli da Arnolfo di Cambio a Emilio De Fabris. 1296-1887. In-8°. Firenze, Civelli.

Memorie di un architetto. Anno I. N° 1. In-4°. Torino, Camilla.

Les monuments de Vienne. In-f°. Vienne. A. Lehmann.

L'Opéra de la Cour à Vienne par Van der Nüll et von Siccardsburg. In-f°. Vienne, A. Lehmann.

Ornamente und motive d. Rococo-Stiles aus deutschen Kunstdenkmalen. In-fol. Frankfort, Keller.

Our National Cathedrals the Richest architectural Heritage of the British Nation. Their history and architecture, from their Foundation to modern Times. In-8°. London, Ward.

La pala d'oro nella basilica di San Marco in Venezia. Illustrato da Giov. Veludo. In-8°. Venezia, Ongania.

Le Palais de Justice à Vienne par A. von Wielemaes. Dessiné par P. Lange. In-f°. Vienne, Ad. Lehmann.

Per la facciata del duomo di Milano, di Beltrami Luca. In-4°, Milano, A. Colombo.

Zur Aesthetik der Architektur. Vorträge und Studien von A. Göller. In-8°. Stuttgart, Wittwer.

V. — SCULPTURE.

Concorso per il monumento a Garibaldi in Palermo, da Mario Ruttelli. In-8°. Palermo, tip. dello Statuto.

Donatello e le sue opere. Discorso letto nel

circolo fiorentino degli artisti 16 maggio 1887. In-8°. Firenze, Le Monnier.

Donatello e le sue opere. Di G. Angelini. In-8°. Firenze, Stianti.

Donatello. Leben und Werke. Eine Festschrift zum 500 jähr. Jubiläum seiner gebiert in Florenz. Von H. Semper. In-4°. Innsbruck, Wagner.

Catalogo delle opere di Donatello e bibliografia degli autori che ne hanno scritto. In-8°. Firenze, tip. dell' Arte della Stampa.

Donatello. Studio di Alfr. Melani. In-8°. Firenze, tip. dell' Arte della Stampa.

Cesare Guasti. Il pergamo di Donatello pel duomo di Prato. In-4°. Firenze, Ricci.

An Introduction to greek sculpture by L. Upcott. In-8°. Oxford, Clarendon Press.

Illustrazione delle sculpture e dei mosaïci sulla facciata del Duomo di Firenze, di A. Conti. In-8°. Firenze, Le Monnier.

Ligier Richier, statuaire lorrain du XVIe siècle; par Charles Cournault. In-4°, 56 p. Paris, Rouam.
Titre rouge et noir. Les *Artistes célèbres*.

Les Sculpteurs de Troyes au XVIe et au XVe siècle; par M. Natalis Rondot. In-8°, 26 p. Nogent-le-Rotrou, Daupeley.
Extrait de la *Revue de l'art français*, 1887. Papier vergé.

La statua di Dante in Verona da Andrea Ognibene. In-8°. Verona, Civelli.

Un bas-relief antique représentant Mercure, trouvé à Périgueux par Michel Hardy. In-8°. Périgueux, Emile Laporte.

La Vénus antique du musée Calvet; par A. Sagnier. In-8°, 14 p. Seguin frères.

VI. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Les artistes italiens au salon de Paris par Amédée Roux. In-8°. Rome, Forzani.
Extr. de la *Revue internationale*. 4e année. T. XIV, livr. 6.

Les Artistes normands au Salon rouennais; rapport sur le prix Bouctot; par Gaston Le Breton. In-8°. Rouen, Cagniard.

L'Auvergne au Salon de 1887; par Gabriel Marc. In-8°. Clermont-Ferrand, Mont-Louis.

Catalogo dei quadri che si conservano nella pinacoteca Vannucci, esistente in Perugia. In-8°. Perugia.

Catalogue des ouvrages exposés au palais des États de Bourgogne par la Société des amis des arts de la Côte-d'Or. In-12, 105 p. Dijon, imp. Darantière.

Catalogue des tableaux, dessins, gravures et statues exposés au musée de la ville de Morlaix; par Edmond Puyo. Morlaix, imp. Chevalier.

Catalogue du musée Grévin. 3e édition. In-8°, 36 p. Paris, imprimerie Chaix.

Catalogue descriptif des peintures, aquarelles, pastels, dessins rehaussés, croquis et eaux-fortes de J. F. Millet, réunis à l'Ecole des beaux-arts par les soins d'un comité. In-8°. Paris.

Catalogue illustré de l'exposition d'œuvres d'aquarelle (compositions d'études, copies) de Charles Toché. In-8°, 16 p. et 6 grav. à l'aquatinte d'après les aquarelles de l'artiste. Paris, Monnier.

Catalogue illustré de l'Exposition des beaux-arts. Salon de 1887. (Peinture et sculpture.) In-8°. Paris, libr. Baschet.

Catalogue illustré du musée Grévin, almanach Grévin. 46e édition. In-8°, 44 p. avec grav. Paris, imprimerie Chaix.

Descriptive and historical Catalogue of a collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum, by William Anderson. In-8°. London. Longmans.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des amis des arts de Bordeaux (35e exposition). In-12, 84 p. Bordeaux, imp. Gounouilhou.

Exposition annuelle de la Société des pastellistes français (2e année). In-16, 34 p. Paris, galerie G. Petit, 8, rue de Sèze.

L'Esposizione artistica nazionale illustrata. In-4°, Venezia, tip. dell' Emporio.

Exposizione di belle arti nel settembre 1887 e concorsi ai premû nazionali di pittura, scultura e architettura del premio artistico perpetuo parmense e premio Rizzardi-Poleni. In-8°. Parma, Ferrari.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Elysées, 1887. In-18. Impr. Paul Dupont.

Exposition internationale de peinture et de sculpture, dans la galerie Georges Petit. In-8°, Paris, Renou et Maulde.

Figaro-Salon 1887 (texte); par Alfred Wolff. Fascicule n° 1. Petit in-f°. Paris, Baschet.
L'ouvrage formera cinq fascicules à 2 francs.

Führer durch die Sammlungen des herzoglischen Museum. In-8°. Braunschweig.

Gallerie der interessantesten Bilder aus der Ideenwelt, skizzirt in den berühmten Museen in Rom, von R. Lorenzini. In-8°, Stuttgart, Fischhaber.

Les Grands Peintres du XVIIe siècle; la Peinture en France avant le XVIIe siècle; par Hannedouche. In-8°. Paris, librairie Lecène Oudin.

Guide du visiteur. La Peinture et la Sculpture au Salon de 1887; par Alexis Martin. In-18, Paris, imprimerie Hennuyer.

Guide illustré des palais et jardins de Trianon. Catalogue des objets d'art: histoire et description, dans l'ordre de visite, des appartements, du musée, des voitures. In-16. Versailles, Bernard.

Handbook of painting : the Italian schools : based on the handbook of kugler by Layard, originally ed. by sir C. L. Eastlake. In-8°. 2 vol. New-York, Scribner.

Imagine della Madona di s. Marco. Monumento bizantino illustrato di G. Veludo. In-8°. Venezia, tip. Emiliana.

Les Impressionnistes par Félix-Fénéon (MM. Degas, Camille Pissaro, miss Cassatt. Mme Morisot, MM. Caillebotte, Dubois-Pillet, David Estoppey, Forain, Gauguin, Guillaumin, etc.). In-8°, 47 p. Paris, aux publications de la Vogue.

Tiré à 227 exemplaires numérotés, dont 6 sur japon, 21 sur hollande, 199 sur saint-omer et 1 sur pumicif, non numéroté.

Les Leçons d'anatomie et les Peintres hollandais aux XVIe et XVIIe siècles; par le docteur Paul Triaire. In-16, 79 pages. Paris, librairie Quantin.

Matin-Salon ; par Gustave Gœtschy. Petit in-f° à 2 col., 24 p avec 32 grav. Paris, imprim. Mouillot; aux bureaux du *Matin*.

Le Musée de Lyon : Tableaux anciens; par Marcel Reymond. In-18 jésus, 207 p. Paris, librairie Fischbacher.

Motifs de peinture décorative moderne. Reproduction des cartons et poncis de H. Gruz. In-f°. Paris, Claesen.

Motive für Maler von E. Müller. In-8°. Frankfurt a/M, Rommel.

Münchener Malerschule von Dr. Adolf Rosenberg. In-4°. Leipzig, Seemann.

Le n° 427 du musée du Louvre. L'adoration des mages de Rubens provenant des annonciades de Bruxelles ; par Alphonse Goovaerts et Henri Stein. In-8°. Anvers, de Backer.

Notice des tableaux, dessins, gravures, statues, objets d'art anciens et modernes, curiosités, etc., composant les collections de la ville de Poitiers ; par P.-Amédée Brouillet. Deuxième partie. Armes et armures, céramique, verrerie, émaux, ivoires, meubles, numismatique. In-16, 732 p. Poitiers, imp. Marcireau.

Notice sur le vernis Martin, suivie d'indications pour la peinture sur terre fine céramique ; par Léon Berville. In-8°. Paris, 25, rue de la Chaussé-d'Antin.

Notice sur un tableau de Michel-Ange Buonarotti : buste de Zénobie ayant fait partie de la collection de tableaux de sir Joshua Reynolds ; par J.-F. Leturcq. In-8°, 24 p. Tours, imp. Juliot.

Paris-Salon 1887 par les procédés phototypiques d'E. Bernard et Cie ; par François Bournand. In-8°. Paris, librairie Bernard.

Pictures from Life in Field and Fen. By P. H. Emerson. In-8°. London, Bell.

Quattro dipinti di sommi maestri, illustrati con note critiche di G. Colbacchini. In-8°. Bassano, Roberti.

Rafael, von Marco Minghetti. In-8°, Breslau, Schottlaender.

Aus dem Italienischen übersetzt von Sigmund Münz.

Fuà Gius. Raffaello e la corte di Urbino : discorso letto in una delle sale del palazzo ducale. In-8°. Urbino, Cappella.

Rénovation des vernis Martin, guide pratique pour leur application. Peinture et vernissage. In-8°. Paris, Hamelin.

Salon de 1887; Notice sur l'église Notre-Dame d'Etretat; par F.-Constant Bernard. In-8°. Paris, Chaix.

Die Schätze der Grossen Gemälde-Gallerien Englands Herausgegeben von Lord Ronald Gower. In-f°, Leipzig, Schulze.

Une cigale au Salon de 1887 (vers) ; par Emmanuel-Ducros. In-16. Paris, Lemerre.

Venezia e l'esposizione nazionale artistica. In-f°. Milano, fratelli Treues.

Wegwijzer door 's Rijks Musueum te Amsterdam. In 8°. Schiedam, Roelants.

VII. — GRAVURE.

Album de l'Exposition de l'art ancien au pays de Liège. In-f°. Liège, Claesen.

Anleitung zur Blumenmalerei in Wasserfarben (Aquarell-Malerei). Von Höppner. Leipzig, E. Zehl. In-8°.

L'Armée française (types et uniformes) ; par Edouard Detaille. Texte par Jules Richard. Petit in-f°. Paris, imp. et lib. Boussod.

Armorial universel, par A. Maury (4e édition). Paris, chromolith. Dufrénoy.

Drapeaux nationaux, par A. Maury (3e édition). Gravé par E. Cottelot. Paris, chromolith. Dufrénoy.

The art of pastel-painting, as taught by Raphael Mengs; with observations on studio light and a condensed biography of Raphael Mengs, by H. Leidel. In-8°. New-York, Leidel.

Carnet de dessins de tous styles pour vitrerie d'appartement, par Henri Carot. In-8°. Paris, Claesen.

Catalogue descriptif et analytique de l'Œuvre gravée de Félicien Rops, précédé d'une notice biographique par Erastène Ramiro. In-8°. Paris, Conquet.

Compositions décoratives et allégoriques des grands maîtres de toutes les écoles, reproduites d'après les estampes originales par la photolithographie et accompagnées d'un texte explicatif par Henry Hymans. In f°. Paris, Claesen.

A Dictionary of miniaturists, illuminators, calligraphers, and copyists. By John W. Bradley. Vol I. In-8°. London, Quaritch.

Les Douze Mois, douze compositions d'oiseaux et fleurs, par N. Vivien. Paris, Jourdan et Barbot.

Les Françaises du XVIIIe siècle, portraits gravés; par le marquis de Granges de Surgères et Gustave Bourcard. Avec une

préface de M. le baron Roger Portalis. Ouvrage orné de 12 portraits d'après les originaux. In-8°, Paris, Dentu.

Papier vergé. Titre rouge et noir. Il a été tiré sur papier impérial du Japon, avec double suite des portraits en sanguine, 10 exemplaires réimposés de format et numérotés.

Le Fusain par Allongé. In-8°. Paris, Meusnier.

Général (le) de Sonis; par M. Casimir. Paris, imp. lith. Roussel.

Grundsätze für den Unterricht im freien zeichnen und im gebunden zeichnen an Schulen für Allgemeine Bildung und Lehrpläne für den Zeichenunterricht. In-4°. Wien, Gerold.

Les Graveurs du XIXe siècle; Guide de l'amateur d'estampes modernes; par Henri Beraldi. VI. Doré-Gavard. In-8°, 260 p. Paris, lib. Conquet.

Hans Tirols Holzchnitt darstellend die Belehnung Köning Ferdinands I. Nach dem originale im Besitze der Stadtgemeinde Nürnberg, herausgegeben von A. Essenwein. In-f°. Frankfurt am Mein, H. Keller.

Iconographie à l'eau-forte : Nos contemporains, portraits à l'eau-forte ; par P. Cattelain. Paris, E. Sagot, édit.

Illustrazione popolare artistica dell' Esposizione di Venezia 1887. Anno I. In-4°. Venezia.

Kristiche Verzeichnisse von Werken hervorragendes kupferstecher, von J. E. Wessely. In-8°. Hamburg, Haendcke.

Les Maîtres contemporains, par F. Grellet. Paris, imp. lith. Delarue fils, édit.

Das neue Monogramm. Von Franke. Zürich, Orell, Füssli et Ce. In-4° obl., 20 planches.

Ornamente der Hausindustrie. Stickerei-Muster ruthenischer Bauern, herausgegeben vom städtischen Gewerbe-Museum Lemberg. 1e série.

Lemberg, Gubrynowiez und Schmidt. Gr. in-4°, 10 planches avec texte polonais, allemand et français.

Schattierte ornamente. Vorlagen für den Freihandzeichenunterricht. Von E. Reister Karlsruhe, J. Bielefeld. In-fol., 20 pl.

Sketching from nature ; by J. Tristam Ellis. 2e éd. rev. and enl. In-8°. New-York, Macmillan.

Die Vervielfältigung von Zeichnungen, imbesondere von technischen Zeichnungen. Von H. Maihak. In-4°. Berlin, Springer.

Vingt-cinq eaux-fortes de Ponthus-Cinier, avec un portrait de l'auteur, gravé par J. Alix Lyon, P. Duperray.

Wzory przemyslu domowego. Ornements de l'industrie domestique. Broderies des paysans ruthéniens, publ. par le Musée industriel. In-4°. Lwow.

VIII. — PHOTOGRAPHIE.

Art of Photographie Painting, by A. H. Bool. In-8°. London, Piper.

La Photographie, son histoire, ses procédés, ses applications; par H. Gossin. Petit in-18. Paris, Alcan.

La Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race ; par Arthur Batut. Petit in-8°. Paris, Gauthier-Villars.

Photographie isochromatique. Nouveaux procédés pour la reproduction des tableaux, aquarelles, etc.; par V. Roux. In-18. Paris, Gauthier-Villars.

La Photographie pratique : Manuel à l'usage des officiers, par le commandant E. Joly, In-18 jésus. Paris, Gauthier-Villars.

Paysages et Monuments du Poitou, photographiés par Jules Robuchon, imprimés en photoglyptie par Boussod et Valadon, avec notices par divers auteurs. Nieul-sur-l'Autise, Oulmes et Bouillé-Courdault (Vendée), avec notices, par M. M. J. Berthelé et l'abbé Brochon. Saint-Jouin-les-Marnes (Deux-Sèvres), avec notices, par M. Bélisaire Ledain. Nouaille et Saint-Marie d'Availles (Vienne), avec notices par M. l'abbé Brochon et Mgr X. Barbier de Montault. In-f°. Paris, imp. Motteroz.

IX. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Catalogo degli oggetti esposti nel padiglione del risorgimento italiano. I. Medagliere. Con introduzione di Cesare Correnti, In-4°. Milano. Dumolard.

Classement des monnaies épiscopales de Saint-Paul-Trois-Châteaux ; par J. Roman. In-8°. Paris, Rougier.

Extrait de la *Revue numismatique*.

Description d'une trouvaille de monnaies messines des Xe et XIe siècles ; par Léopold Quintard. In-8°, 15 p. et planche. Nancy, imprim. Crépin-Leblond.

Manière de discerner les médailles antiques de celles qui sont contrefaites, d'après Beauvais, de l'Académie de Cortone ; ouvrage revu et augmenté, par le vicomte de Colleville. In-8°. Paris, Picard.

Titre rouge et noir.

Médaille d'origine allemande, à l'image de Notre-Dame de Bon-Secours de Nancy, rappelant la prise de la ville de Bude, en Hongrie, conquise sur les Turcs, le 2 septembre 1686, par les forces réunies sous le commandement du duc de Lorraine Charles V, par Jules Rouyer. In-8°. Nancy, Crépin-Leblond.

Les Médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles; par Alfred Armand. T. III. Supplément aux deux premiers volumes, contenant la description de médailles nouvelles ainsi que des observations et rectifications relatives aux médailles déjà décrites. In-8°. Paris, Plon.

Der Metall-Schmuck der Mustersammlung des Bayerischen Gewerbemuseums zu

Nürnberg. Von J. Stockbauer. In-4°. Nürnberg, Schrag.

Le monete dei Trivulzio, descritte ed illustrate da Francesco ed Ercole Gnecchi. In-4°. Milano, Dumolard.

Monnaies obsidionales inédites relatives au siège de Maëstricht en 1794; par Charles Préau. In-8°. Paris, Blanpain.

Zur Münzkunde Grossgriechenlands, Siciliens, Kretas, etc. Von Imhoof-Blumer. In-4°. Leipzig, Köhler.

Notice sur des monnaies trouvées à Vaujouan (commune d'Etampes); par MM. V. Duhamel et M. Legrand. In-°8. Orléans, lib. Herluison.

Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais.*

Numismatique de l'Alsace : par Arthur Engel et Ernest Lehr. In-4°. Paris, Leroux.

Les Sceaux des archives de l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem à Malte ; par Delaville Le Roulx. In-8°. Nogent-le-Rotrou, Daupeley.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. XLVII. Papier vergé.

Sceaux du cardinal Philippe de Luxembourg, évêque du Mans (addenda) ; par E. Hucher. In-8°, Mamers, Fleury.

Siegel und Münzen der weltlichen und geistlichen gebietiger über Liv-, Est-und Curland bis zum Jahre 1561. Aus dem nachlasse von Baron Robert v. Toll. In-4°. Reval, Kluge.

zv de : Est-und Livlandische Brieflade.

Die Silberarbeiten von Anton Eisenhoit aus Warburg. Herausgegeben von Julius Lessing. In-fol. Berlin. Paul Bette. 37 fr. 50.

Sur les enseignes et médailles d'étain ou de plomb trouvées en Picardie ; par Alfred Danicourt. In-8°. Abbeville, imp. du *Pilote de la Somme.*

Wappensibel von Hildebrandt. In-8°. Frankfurt A. M. Rommel.

Wappen-Album des gräflichen Familien Deutschands und Oesterreich-Ungarns. Von Gritzner und Hildebrandt. In-4°. Leipzige, Weigel.

X. — CURIOSITÉ.

L'Ameublement moderne; par MM. E. Prignot et G. Remon. In-f°. Liège, Claesen.

L'Art dans la maison (grammaire de l'ameublement) : par Henry Havard. Nouvelle édition, revue, corrigée et illustrée de 260 gravures par Corroyer, E. Prignot, Ch. Goutzwiller, Favier, Kauffmann, P. Laurent, H. Toussaint, etc. 2 vol. In-8°. Paris, Rouveyre.

L'Art des jardins d'A. Alphand et le baron Ernouf; compte rendu par Francisque Morel. In-8°. Lyon, imp. Plan.

La Bibliothèque du Vatican au xve siècle, par Eugène Müntz et Paul Fabre. In-8°. Paris, Thorin.

Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 48e fascicule.

Henry Bouchot. The printed Book : its History, Illustration and adornment. Translated and enlarged by Edward C. Bigmore, With 118 illustrations. In 8°. London, Grevel.

Cachette de fondeur de Coatjou-Glas en Plonéis (Finistère); par M. Paul Du Chatelier. In-8°. Paris, lib. Reinwald.

Catalogue de livres illustrés (exemplaires exceptionnels) offert par les éditeurs français pour la tombola artistique organisée par la Société de prévoyance des artistes dessinateurs et graveurs sur bois. Paris, imp. Chamerot.

Collections et Collectionneurs; par Paul Eudel. In-18 jésus. Paris, Charpentier.

Les comptes des dépenses de Fontainebleau de 1639 à 1642; par Jules Guiffrey. In-8°. Fontainebleau, E. Bourges.

Tirage à part à 50 exemplaires des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais.*

Émile Molinier. Réponse à un libelle. In-8°. Paris.

Les Curiosités de ma bibliothèque, avec le détail des tableaux, miniatures, estampes, gravures, reliquaires, médailles, et autres choses rares et précieuses qui sont dans mon cabinet et où l'on trouvera des indications sur Aignay, Vitteaux, Dijon, etc.; par l'abbé Pierre Collon. In-12. Dijon, Aubertin.

Histoire de l'École centrale des arts et manufactures d'après des documents authentiques et en partie inédits, avec une médaille et cinq portraits reproduits en héliogravure par P. Dujardin et tirés par Ch. Delatre; par Francis Pothier. In-4°. Paris, librairie Delamotte et Cie.

L'Hôtel Drouot et la Curiosité en 1885-1886 ; par Paul Eudel. Avec une préface par Émile Bergerat. Nombreuses illustrations par Job et Comba. 6e année. In-18 jésus. Paris, Charpentier.

Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures; par Léon Gruel. In-4°. Paris, Gruel et Engelmann.

Le Meuble en France au xvie siècle; par Edmond Bonnaffé. Grand in-4°, 296 p. avec 120 grav. Paris, impr. Ménard et Augry; librairie Rouam. 25 francs.

Papier vélin. Titre rouge et noir. Il a été tiré 25 exemplaires numérotés sur papier japon impérial.

Notes pour servir à l'histoire des émaux de Nevers. Dessins par Émile Renard. In-18 jésus. Paris, Lechevalier.

Les Propos de Valentin; par Edmond Bonnaffé. In-18 jésus. 116 pages. Paris, librairie Rouam.

Papier velin teinté. Titre rouge et noir.

Les Tapisseries du château de Saint-Amadour (Mayenne); par J. Planté. In-4°, 16 p. et 2 planches. Laval, impr. Moreau.

Traité pratique de peinture sur faïence et porcelaine. Par Ris-Paquot. In-8°. Paris, Laurens.

XI. — BIOGRAPHIES.

Artistes anglais contemporains : J. E. Millais, Ed. Burne-Jones, W. B. Richmond, sir F. Leigthon, Alma-Tadema, G. F, Watts, O'Von Glehn, J. D. Linton, W. Q. Orchardson, P. R. Morris, Frank Holl, H. Herkomer, W. Small, A. Hopkins, G. H. Boughton, R. W. Macbeth, Mark Fisher, A. Parsons, C. Lawon, Edwin Edwards, F. Walker; par Ernest Chesneau. 13 eaux-fortes par les premiers artistes. In-4°, 75 p. Paris, imprim. et lib. Rouam.

Biographie artistique de Julien Béchet. In-8°, Montpellier, Arles fils.

Biographies et portraits des celébrités. N° 1 (1887). In-8°. Paris, Dejey.

Richard Earlom. Verzeichniss seiner Radirungen und Schabkunstblätter beschrieben von J. E. Wassely. In-8°. Hamburg, Haendcke.

Le graveur lorrain François Briot. Par Alexandre Tuetey. In-8°. Paris, Charavay frères.

Michel Dumas, peintre lyonnais (1812-1885); par M. Bonnassieux, de l'Institut. In-8°. Lyon, impr. Mougin-Rusand.
Extrait de la *Revue du Lyonnais*.

Un artiste dijonnais : Joseph Garraud, statuaire, directeur et inspecteur général des beaux-arts (1807-1880); par J.-René Garraud. In-8°. Dijon, Darantière.
Titre rouge et noir. Imp. à 126 exemplaires.

Jacques Gauvain, orfèvre, graveur et médailleur à Lyon au XVIe siècle; par M. Natalis Rondot. In-8°. Lyon, imp. Pitrat aîné.

Eustache Lesueur, surnommé le Raphaël français; par J.-J.-E. Roy. In-12, 143 p. et grav. Tours, Mame.

Age (l') du romantisme : Célestin Nanteuil, graveur et peintre, par Ph. Burty. In-4°. Paris, librairie Monnier.

Discours prononcés par MM. de Tréverret et C. Marionneau aux funérailles de Louis-André de Coëffard, statuaire (1818-1887). In-8°. Bordeaux, Gounouilhou.

Giorgione. In-8°, Venezia, tip. dell'Ancora.
Galleria degli artisti veneziani. Pittorie. N° 5.

Goya, su tiempo, su vida, sus obras, por el Conde de La Viñaza. In-8°. Madrid, Manuel G. Hernández.

Gabriel Max und Seine Werke, von A. Klemt In-f°, Wien.

A. Leonzio. Pittori e scultori abruzzesi. In-8°. Imola, Galeati.

Giovanni Santi, der Vater Raphaels. Von Schmarsow. In-8°. Berlin, A. Haack.

John Smith. Verzeichniss seiner Schabkunstblätter, beschrieben von J. E. Wessely. In-8°. Hamburg, Haendcke.

Tiziano. In-8°. Venezia, tip. dell'Ancora.
Galleria degli artisti veneziani. Serie I. N° 8.

Jean Van Eyck, dit Jean de Bruges, inventeur de la peinture à l'huile; suivi de notices historiques sur ses élèves et quelques-uns de ses premiers imitateurs en Flandre et à l'étranger ; par Edouard de Lalaing. In-12°. Lille, Lefort.

Lo Zingaro. In-8°, Venezia, tip. dell'Ancora.
Galleria degli artisti veneziani. Serie I. N° 8.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

PARUS PENDANT LE SEMESTRE.

Art (l') français, revue artistique hebdomadaire; texte F. Javel. In-4°. Paris, Silvestre.

Clou (le), 23 octobre 1887. In-4° à 3 col., 8 p. avec gravures. Paris, imprim. Kugelman.

Émulation (l'). Publication mensuelle de la Société centrale d'architecture de Belgique. In-f°. Liège et Paris, Claesen.

Petit (le) Journal illustré. In-f° à 4 col., Paris, 104, avenue Victor-Hugo.

Tapissier-Décorateur (le), journal des tapissiers, décorateurs et ornemanistes. Paris, Fouquet.

PAULIN TESTE.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1887

VINGT-NEUVIÈME ANNÉE. — TOME TRENTE-SIXIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

